REVUE INTERNATIONALE DE PHILOSOPHIE

REVUE TRIMESTRIELLE

TROISIÈME ANNÉE

15 JANVIER 1949

7

ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE

RÉDACTION-ADMINISTRATION :

19, avenue du Manoir, Bruxelles (Uccle) Belgique.



ABONNEMENTS

(UN AN : 4 NUMÉROS)

Union occidentale

(Benelux, France, Grande-Bretagne) . *300 francs belges*

Autres pays . . . . *350 francs belges*

Les abonnements partent du 1er janvier



COMPTE DE CHÈQUES POSTAUX :

Revue internationale de Philosophie, Bruxelles, n° 24981.

COMPTE EN BANQUE :

Banque de la Société Générale de Belgique
3, Montagne du Parc, Bruxelles, n° 721.914.

11227

Revue internationale de Philosophie

REVUE TRIMESTRIELLE

Troisième année. — N° 7 Janvier 1949

SOMMAIRE

Méthodes et objets de l'esthétique sociologique

par Charles Lalo

A l'encontre de certaines vues formalistes de l'ancienne logique, on reconnaît généralement aujourd'hui que c'est la nature des objets étudiés qui détermine quelles sont les méthodes les mieux adaptées à leur étude. En esthétique comme ailleurs, le problème méthodologique le plus fondamental n'est donc pas de savoir *si* dans ce domaine il vaut mieux induire ou déduire, observer ou expérimenter; car partout ces procédés se combinent étroitement (bien qu'à des doses différentes selon les domaines envisagés et les phases d'évolution de la science). Il est bien plus important de rechercher *ce qu*'il vaut mieux, tour à tour ou à la fois, induire, déduire, observer, expérimenter, définir, supposer, postuler, etc.

Si donc nous essayons ici de caractériser les méthodes d'une esthétique sociologique, ce sera nécessairement à travers les caractères de leurs objets que nous devrons le faire.

Il ne sera donc pas inutile de rappeler ici en quelques lignes à quelle conception générale de l'esthétique se réfère implicitement la pensée de l'auteur de cet article, bien que sa conception sociologique soit compatible avec les doctrines esthétiques les plus variées, pourvu qu'elles aient un esprit positif, historique, scientifique ou expérimental [1].

[1] La preuve en est que, dans les premiers travaux de l'auteur de ces pages (1908-1933), la conception d'une esthétique sociologique a précédé celle d'une esthétique structurale. — Voir : Charles Lalo, *Programme d'une esthétique sociologique* (*Revue philosophique*, 1914). (Communication au premier Congrès d'Esthétique et de Science générale de l'Art, Berlin, 1913), — et *Les Etapes de l'Esthétique structurale* (*Ibid.*, 1946).

Selon les principes de l'esthétique qu'on peut nommer « structurale » (pour la rattacher à la récente « théorie de la forme » ou « de la structure » — *Gestalttheorie* —, librement adaptée aux problèmes esthétiques), l'objet primordial de l'esthétique c'est l'œuvre d'art; et celle-ci est avant tout *un jeu de combinaison du type polyphonique* entre des « voix » ou « parties » (dans le langage du contrepoint), ou des « structures » (selon les termes de la psychologie de la forme) harmonisées en des « suprastructures » qui sont l'âme de toute œuvre.

Ainsi en poésie un beau vers est la suprastructure de plusieurs structures très différentes : celles du sens, du rythme, des sonorités, etc. De même un beau tableau fait concorder les exigences hétérogènes du dessin, de la couleur, des perspectives, du sujet, etc. La nature ne nous offre ces données que séparées, ou incohérentes. L'art consiste à les réunir par un jeu supérieur de la libre imagination, créatrice de ses lois d'harmonie, en un organisme technique artificiel — l'œuvre — où chaque organe doit être *perçu à la fois pour lui-même et pour l'ensemble*; ce qui est le propre d'un contrepoint musical. Cette harmonie complexe, cette « structure de structures », comme disait Henri Delacroix, est plus ou moins consonante ou dissonante selon les styles; mais jamais discordante, sous peine de laideur. Et c'est toujours elle qui fait la valeur esthétique de l'œuvre. Attribuer cette valeur à une seule de ces structures (comme le sens des mots et leur moralité en poésie, ou le sujet en peinture), c'est prendre la partie pour le tout, ou ne savoir entendre dans un contrepoint qu'une seule de ses voix; ce qui est le contresens de maints profanes égarés au concert, au musée ou à la bibliothèque.

On comprend facilement que la nature complexe de ce noble et probe jeu de l'esprit, avec ses « règles du jeu » librement consenties par les partenaires et leurs jurys, avec ses professionnels, ses amateurs, ses publics passionnés, doit accorder normalement à la société un droit de regard sur chacune de ses parties gagnées ou perdues, — belles ou laides. Et de là, en principe, la nécessité d'une esthétique sociologique. Mais il faut répéter que celle-ci est indépendante de cette conception particulière de l'art, à laquelle nous n'aurons à faire que des allusions.

I. Critique de l'individualisme ou anarchique ou totalitaire dans l'esthétique

Le terme logique de l'individualisme, dans l'esthétique comme partout, c'est l'anarchie impressionniste, comme le terme logique de l'idéalisme objectif est le solipsisme. Tous les deux sont à la fois irréfutables et insoutenables. Le vrai problème est de trouver mieux, pour les éliminer en les remplaçant.

Nous négligerons le dilettantisme sensuel et capricieux, bien qu'il soit répandu dans l'art plus qu'ailleurs. Mais on ne le réfute qu'en le dépassant.

Or, dès qu'il veut dépasser ce nihilisme négateur et infécond, l'individualisme philosophique est amené à devenir totalitaire en vertu d'un paradoxe caractéristique. En effet, qu'il s'applique aux sciences, à l'éthique ou à l'esthétique, il s'engage méthodiquement dans ce dilemme, profondément posé par Kant dans ses trois *Critiques* : ou valeurs strictement universelles sans aucune exception de droit (sinon de fait : erreurs, fautes et laideurs), ou sensations et plaisirs strictement individuels, sans valeur quelconque parce que sans loi universelle. Selon cet individualisme, que nous pouvons nommer « totalitaire », aucun « milieu » n'est ici « juste » : ou les valeurs sont absolues, ou elles n'existent pas; le choix ne se pose qu'entre la totalité ou le néant.

On sait comment les trois critiques de la connaissance kantiennes aboutissent trois fois à cette alternative au nom du formalisme transcendantal. En particulier, la critique du jugement de goût a préféré poser les antinomies insolubles d'une « universalité *sans concept* » et d'une « nécessité *subjective* » plutôt que de se résigner à la moindre concession sur la valeur absolue de cet impératif catégorique de la sensibilité. S'il n'y a pas de beauté objective hors de chaque sujet pensant, il faut dire aussi que dans chaque sujet pensant il n'y a pas plus de beauté relative que de bonté ou de vérité relatives.

Avec de tout autres vues, le célèbre intuitionniste Croce, et son excellent disciple le critique et historien de la critique d'art Lionello Venturi, croient pouvoir et devoir décréter que, dans l'intuition absolue et irrationnelle de chacun, chaque

œuvre ou bien « est de l'Art », ou bien « n'est pas de l'Art », et que nul degré intermédiaire n'est possible [1].

Or, les faits historiques, l'observation psychologique et l'esprit scientifique ne s'accordent guère avec ces prétentions individualistes à l'intransigeant et commode « tout ou rien ». « Je ne connais ni le signe *tout*, ni le signe *rien*, me disait un jour un physicien philosophe; dans ma science je ne trouve à utiliser que les signes *plus* et *moins* et leurs dérivés. »

C'est dans cet esprit que *l'esthétique sociologique prétend substituer à la thèse de l'universalité totalitaire, et à l'antithèse de l'individualité libertaire, la synthèse du groupe organique, de la relativité vivante, des complexes concrets*. Comme le monde astronomique n'est pas fait d'un univers et d'étoiles ou de planètes isolées, mais de systèmes stellaires, planétaires ou nébuleux, qui sont attractifs et limités, avec des centres de gravitation assez précis, mais des bornes indécises et mobiles, de même le monde esthétique doit être décomposé en structures complexes et articulées, souvent prégnantes, mais jamais absolues, rebelles à la raideur dogmatique.

D'abord, les meilleurs exemples de beautés dites universelles ne sont pas incontestables. En littérature et en plastique, l'idéal grec a-t-il été celui du moyen âge? Est-il vraiment, encore aujourd'hui, le seul, ou le plus haut, dans la mentalité de l'Extrême-Orient? Et celui des Japonais, des Chinois ou des Hindous est-il spontanément, profondément vécu par nous de la même manière que par eux, que nous comprenons si souvent à contre-sens?

Ensuite, même sans sortir de notre culture occidentale, quand un idéal périmé survit à ses conditions sociales, c'est à titre de *valeur morte*, non à celui de *valeur vive*. Nous continuons à admirer sincèrement et très légitimement les temples grecs et les cathédrales gothiques, mais nous n'en construisons plus, justement parce que nous les avons beaucoup admirés. Ce qu'il nous faut aujourd'hui, ce sont des halles métalliques et des gratte-ciel selon de récents et normaux ferments de création. Ces nouveautés vivantes conviennent précisément pour le mieux à des admirateurs de ces chefs-d'œuvre morts, et à proportion de la ferveur de leurs admirations sursaturées.

[1] Que ces deux grands champions du *libéralisme* (relativiste) dans leur vie politique me pardonnent de les qualifier de *totalitaires* (absolutistes) dans leur spéculation esthétique !

Sans doute, il y a des renaissances historiques de valeurs mortes, qui se trouvent ainsi derechef normalisées pour un temps; mais une renaissance est ou survivance académique, comme le néo-grec et le néo-gothique, ou nouvelle et autre vie, comme fut le *Rinascimento*. Quand elle est saturée d'une valeur, la conscience collective ne peut persévérer dans l'être qu'en créant une autre valeur. Axiome de psychologie, de sociologie et d'esthétique à la fois : *sentir trop longtemps la même beauté, c'est ne plus rien sentir du tout*. Sous ses formes absolues, l'humanisme traditionnel, soi-disant universel dans le temps et dans l'espace, est une utopie généreuse, mais spécieuse.

Enfin il faut poser en principe non pas seulement sociologique, mais aussi bien psychologique, historique ou humaniste, qu'il y a, et qu'il faut qu'il y ait, une esthétique de l'enfant et une esthétique de l'adulte, une de l'artiste et une du profane, une de l'historien érudit et une du dilettante intuitif, une du timide bon sens conservateur et une de la névrose follement ou génialement novatrice, sans parler de celles du citadin enivré par la nature brute, et du campagnard halluciné par les villes tentaculaires, ou du Français plus ou moins moyen, féru d'art « dégénéré », et du Fasciste ou du Bolcheviste consciencieusement voués aux disciplines (suspectes d'académismes variés) d'un art étatisé, — et tant d'autres, toutes aussi légitimes et souhaitables les unes que les autres, voire aussi nécessaires, dans la mesure où chacune est adaptée adéquatement à ses conditions d'existence particulières.

Car il serait contre nature et contre humanité qu'un adulte éduqué ait les mêmes admirations qu'un enfant, et un enfant qu'un vieillard, ou un Oriental qu'un Européen, s'ils sont tous également soucieux de véritable vie artistique. A quoi servirait, sans cela, l'expérience de la vie et la richesse variée des cultures? En fait, certaines œuvres ne peuvent être comprises par certaines gens qu'à la condition de ne l'être pas par d'autres, ou du moins de l'être tout autrement : tels juges, telles valeurs.

Tant s'en faut que « ce qui est de l'Art » soit un domaine séparé de « ce qui n'en est pas », comme dans une chasse gardée par les barbelés du beau (réputé absolu jusque dans ses évolutions), car il faudrait distinguer alors autant d'Arts que de gardes-chasse!

Ce qu'il y a de vrai dans le prétendu humanisme individualiste et totalitaire, c'est la part de sociologie qu'il contient. Et il en contient normalement quelques parties dans la mesure où la prétendue totalité qu'il postule, pour être vivante, doit être formée de groupements organisés d'individus, et non d'atomes individuels sans autre lien que leur totalisation opérée abstraitement à l'intérieur de chaque esprit, supposé purement individuel, ou bien dans un hypothétique Esprit absolu — deux absolus presque aussi utopiques l'un que l'autre. Entre l'universalité et la singularité, diversement, mais également inorganiques, il y a le groupement organisé.

II. Critique du sociologisme totalitaire dans l'esthétique

L'esthétique sociologique, telle que nous la comprenons, ne doit pas se garder seulement de l'individualisme totalitaire, mais encore de ce qu'on peut appeler parallèlement le sociologisme totalitaire. Nous envisagerons cet autre danger sous ses deux formes principales : le parallélisme socio-esthétique et l'autarchie sociologique.

1° *Le parallélisme socio-esthétique et la démission de l'Esthétique*

L'effort le plus ancien de l'esthétique sociologique a consisté à confondre l'art et le beau avec toutes les autres valeurs humaines dans l'ensemble de la vie sociale. Dans la mesure où l'on fait, malgré tout, quelque effort pour distinguer, dans cette communion universelle, entre les valeurs esthétiques et les anesthétiques, on peut parler d'un *parallélisme socio-esthétique*. Dans la mesure où l'on s'efforce au contraire à les fondre toutes en un bloc, on peut craindre une véritable *démission de l'esthétique*.

Selon Comte, les arts suivent exactement dans l'histoire les « trois états » de l'Humanité, cet être vivant et concret, essentiellement totalitaire. Ils sont successivement théologiques (ou militaires), — et dans cet état fétichistes, polythéistes ou monothéistes, — puis métaphysiques (ou légistes), enfin ils deviendront positifs (ou scientifiques). Cette évolution inévitable des arts ne peut être que parallèle à celle des autres insti-

tutions sociales, comme les cultes, les gouvernements, l'enseignement, les métiers ou les familles.

Selon le socialisme de Proudhon et le mysticisme de Tolstoï, d'accord sur ce point, les valeurs d'art sont proportionnelles inversement aux valeurs aristocratiques et techniques, directement aux valeurs populaires et morales.

Au nom du naturalisme, Taine prétend dresser une échelle des valeurs esthétiques qui correspond exactement à celle des valeurs de la nature et de l'éthique, les unes et les autres étant également conditionnées par trois facteurs collectifs et anesthétiques : la race, le milieu et le moment.

Le vitalisme sociologique de Guyau aspire expressément à tout confondre dans la vie la plus intense et la plus extensive : nature, moralité, art, science et religion.

D'autres formes de cette prétendue unification des valeurs sont plus partielles. Ainsi De Bonald et Mme de Staël ne mettent guère en parallèle avec les arts que les gouvernements, Schelling et Lamennais que les religions, Marx et ses disciples que la matière économique.

On comprend comment le comble de cette confusion méthodique (à défaut d'unification systématique) de toutes les valeurs humaines et surhumaines aboutit à une véritable démission de l'esthétique. C'est bien en ce sens qu'on a le droit d'interpréter la séparation qui a été proposée naguère (et d'ailleurs en un sens individualiste plus que sociologique en principe chez Dessoir et Utitz) entre la « science générale de l'art » et « l'esthétique ».

Selon cette conception dualiste, en effet, le domaine de l'esthétique proprement dite ne contiendrait plus guère que les vieux problèmes métaphysiques sur le beau, au sens étroit de ce mot; tandis que la nouvelle « science générale de l'art » se réserverait l'étude de toutes les valeurs anesthétiques, que l'art aurait pour fonction nécessaire et suffisante d'exprimer, même et surtout au sens de l'expressionnisme germanique d'antan ou de *l'engagement* existentialiste d'aujourd'hui.

En ce sens, l'art ne vaudrait donc que par les valeurs naturelles, religieuses, familiales ou nationales (dans d'autres camps on ajouterait : sexuelles, ou encore : raciales); valeurs dont il ne serait que le reflet, n'étant associé à l'émotion harmonieuse du beau proprement dit que rarement et comme par accident.

Il s'ensuit ce paradoxe : d'après ces principes, on pourrait dire que *dans la société et plus généralement dans l'humanité tout a une valeur propre, sauf l'art*! Celui-ci, à la vérité, les a toutes par procuration, mais, précisément pour cela, il n'en a aucune par lui-même! Un temple ou un oratorio ne valent pas par l'harmonie de leur style, mais par celle de la religion qu'ils expriment; si, par impossible, elle n'était pas « porteuse de valeurs », ils n'auraient aucune valeur. Pour mieux élever l'art au-dessus des fonctions formelles ou ludiques à quoi l'ont réduit beaucoup d'esthéticiens, on l'asservit aux autres fonctions humaines, qui sont anesthétiques : en sorte qu'il n'est pas exagéré de dire que l'esthétique ainsi comprise se démet en leur faveur. Dilemme : s'engager ou mourir!

A l'encontre de ces nombreuses conceptions, on peut croire que l'esthétique sociologique se conformera mieux aux faits en supposant *entre toutes les valeurs humaines une solidarité souple, articulée, sans parallélisme obligé, — et dans la vie artistique une valeur spécifique*.

En effet, d'un point de vue statique d'abord, il faut dire que l'art remplit souvent la fonction très positive de nous éloigner de la vie individuelle ou collective, et non pas toujours celle de nous y engager. C'est une mission sociale que de nous ménager des diversions ou des évasions ludiques hors de notre milieu actuel, pour rendre par ce jeu ou ce luxe la vie sérieuse plus supportable ou plus souhaitable [1].

D'un point de vue dynamique, d'autre part, il faut constater que, si les divers organismes sociaux évoluent selon des rythmes, rien ne permet d'affirmer comme un fait historique que tous ces rythmes sont synchroniques, ni même de juger souhaitable qu'ils le soient au nom d'une dialectique ou d'un idéal plus ou moins *a priori*. Au contraire, la vie sociale est en fait une polyrythmie où les vies propres des religions, des gouvernements, des classes sociales, des arts, suivent chacune son rythme spécifique. La concordance relative et supérieurement harmonieuse de tous ces rythmes, ou du moins de presque tous, semble être un des privilèges rares des arts classiques. Elle s'est produite, par exemple, aux plus belles

[1] Voir Ch. Lalo, *L'Expression de la Vie dans l'Art*, Paris, Alcan, 1933. — *L'Art loin de la Vie*, Paris, Vrin, 1939. — *Les grandes Evasions esthétiques, Vrin*, 1948. — *L'Economie des Passions, Vrin*, 1948. — *Esthétique et Psychologie des Peuples*, Revue de Psychologie des Peuples, 1948.

époques esthétiques de la Grèce, de Rome et de la France. Ce synchronisme providentiel n'a d'ailleurs rien d'absolu, même dans ces siècles heureux : témoin le décalage des arts littéraires par rapport aux arts plastiques et à la musique dans ces trois phases, qui sont comparables à tant d'égards.

Si l'on peut parler, comme nous le croyons, d'une « loi des trois états esthétiques », c'est en mettant l'accent sur « esthétiques », afin de bien marquer que la série régulière des âges primitifs, précurseurs, classiques, pseudo-classiques ou baroques, romantiques et décadents, ne se retrouve pas forcément dans les états successifs des religions, des gouvernements ou des classes sociales, qui sont autrement rythmés. Il est à peine besoin de signaler que ce caractère spécifique de l'évolution esthétique parmi les autres est à l'antipode des intentions totalitaires de la « loi des trois états » du positivisme orthodoxe [1].

Il est donc d'une assez mauvaise méthode de conclure directement d'une de ces séries de faits sociaux à une autre. L'esthétique sociologique ne doit pas être « totalitaire », mais, si l'on peut dire, « complexitaire ». Selon une terminologie que la psychanalyse et la psychologie de la forme ont vulgarisée avec raison, ce sont des *complexes* organisés, mais limités, des *structures* partielles (unies tout au plus en des *supra-structures* contrepointées), mais non des totalités intégrales, que l'on rencontre partout dans la vie individuelle ou collective. *La conception totalitaire de la nature humaine est aussi controuvée sous sa forme sociologique que sous sa forme individualiste.*

2° *L'autarchie sociologique et la dictature du social*

Il est très légitime de réclamer pour la sociologie le droit à une autonomie relative parmi les autres sciences. Mais le caractère spécifique du social a été compris par Comte et par Durkheim en un sens systématique que peut résumer le nom d'*autarchie*, récemment à la mode en des domaines assez différents (*Sociocratie* a chez Comte un sens plus large).

Dans la hiérarchie des sciences qu'Auguste Comte a adoptée, depuis la mathématique et la physique céleste jusqu'à

[1] Ch. Lalo. *L'Art dans la vie sociale*, Paris, Doin, 1922. — *Notions d'Esthétique*, Paris, Alcan, 3e éd., revue, 1947.

la physique sociale (comme disait d'abord Comte, en un autre sens que le statisticien Quételet), chaque discipline est indépendante de la précédente, bien qu'elle la présuppose. Ainsi la sociologie a pour conditions préalables toutes les autres sciences, qui sont plus simples et moins concrètes. Mais elle leur surajoute un apport spécifique, une sorte de création originale qui ne leur doit rien. Quand elle est appliquée à la « physique sociale », la physiologie (psychologie individuelle comprise) n'y explique que ce qui s'y trouve de physiologique (ou de psychologique), mais non pas ce qui est vraiment social en elle : par exemple ce qui est historique, et transmis, par la tradition, des morts aux vivants.

De son côté, Durkheim a présenté comme une de ses *Règles de la Méthode sociologique* le précepte de n'expliquer jamais un fait social que par d'autres faits sociaux, et non par des faits psychologiques ou physiologiques, qui ne sont qu'individuels par nature, même lorsqu'ils se répètent chez plusieurs individus.

Ces deux philosophes sont allés plus loin encore. Selon eux, non seulement les faits collectifs ne s'expliquent pas par des combinaisons de faits individuels, mais ce sont eux qui expliquent certains faits individuels des plus fondamentaux. Cette sorte d'impérialisme sociologique suppose que les prétendues données propres à la vie psychologique sont en réalité subordonnées à l'ensemble de la vie sociale, qui les conditionne et même les fonde.

Ainsi l'on pourrait dire que, selon l'esprit du positivisme orthodoxe, ce ne sont pas les personnalités exceptionnelles et uniques de Virgile et de Dante qui rendent compte des propriétés les plus importantes de leurs œuvres; ce sont les caractères collectifs de leurs époques, dus au moment de l'évolution globale de l'Humanité, en quoi leurs caractères individuels sont noyés, qui expliquent ce qu'il y a de plus profond et de seul valable dans leurs personnalités artistiques. Si, par impossible, un Virgile nouveau, constitué de corps et d'esprit identiquement comme celui du premier siècle, avait vécu au XIVe siècle, il eût été un autre Dante; au XIXe, peut-être un émule de Léopardi; mais, à coup sûr, pas une deuxième édition du Virgile historique, païen, romain, agreste, courtisan d'empereur, publiquement homosexuel : un personnage qui était devenu impossible en ces deux siècles. Les différences stricte-

ment individuelles des tempéraments sont tout à fait insuffisantes pour justifier les diversités irréductibles qu'implique l'évolution de l'Humanité.

Plus systématiquement encore, Durkheim a proposé dans ses dernières œuvres d'expliquer les grandes catégories de la pensée soi-disant individuelle par les grandes catégories de l'organisation sociale : ainsi la forme de l'espace géométrique par celle du territoire de la tribu, la classification logique ou naturelle des genres et des espèces par la répartition des clans sur ce territoire commun, les jugements individuels de bien et de mal, de beau et de laid par les croyances collectives au mana et au tabou, par l'opposition passionnée, et cependant trouble jusqu'à l'ambivalence (comme dit Freud en un sens plus individualiste) entre le sacré et le profane dans le groupe social considéré.

Ce sociologisme très systématique a incontestablement raison de montrer que le plus n'est pas contenu dans le moins, ou le complexe dans le simple, ou le supérieur dans l'inférieur. Mais d'autres sciences nous ont appris qu'il existe partout des évolutions créatrices, des mutations discontinues, des sauts quantiques, qui ne s'expliquent qu'à partir de points de départ très définis, bien que, dans l'état actuel de nos connaissances, ces départs ne permettent généralement de prévoir que la diversité des orientations qu'ils rendent possibles, mais non pas exactement ce qui s'ensuivra en fait. Tout se passe donc comme si chacun de ces faits était affecté d'un « coefficient d'indétermination », bien que leur ensemble soit parfaitement déterminé. On peut dire, dans un sens comparable, que l'échelle hiérarchique des sciences n'isole pas tant chacun de ses échelons, qu'elle ne les unit pour la même ascension graduelle de l'abstrait vers le concret, qui est sa limite idéale [1].

Mais, d'autre part, expliquer à rebours l'inférieur par le supérieur, c'est une méthode trop facile, que les abus de l'ancien finalisme ont déjà discréditée sous des formes plus primitives. On retrouve bien évidemment dans le complexe le simple qu'on sait déjà s'y trouver : par exemple, dans les

[1] Cette hiérarchie des sciences a été appliquée méthodiquement par l'auteur de cet article à l'analyse de certaines données musicales dans *les Eléments de l'Esthétique musicale scientifique* (Paris, Vrin, 2e éd., 1939), et à quelques données plastiques dans *Valeur esthétique de la Symétrie* (*Journal de Psychologie*, Paris, Alcan, 1936).

cérémonies d'un culte traditionnel et pratiqué en commun, les besoins d'admiration, de jeu, de luxe ou de déploiement de dons personnels irrésistibles, qu'implique la psychologie de chaque individu avant son intégration dans une société, notamment dès son enfance, encore étrangère à tout culte; mais on ne saurait expliquer ces besoins individuels par ces cérémonies collectives, qui les présupposent.

En somme, dès qu'il y a plusieurs plans de la réalité, chacun d'eux possède une autonomie relative, mais il exerce et subit des actions et réactions réciproques parmi tous les autres. Suivant la variété des cas d'espèces, *on doit expliquer chaque donnée d'un sentiment de beauté ou de laideur, tantôt ou en partie par des causes individuelles, tantôt ou en partie par des causes sociales.* Dans le goût de la symétrie nul ne peut dire d'avance ce qui revient à un besoin inné de rationalisation schématique, ou aux suggestions de nos organes droits et gauches, ou à l'expérience des équilibres extérieurs, et d'autre part à la tradition d'une répartition de clans primitifs sur les deux rives d'un fleuve, ou à bien d'autres influences collectives.

Il va sans dire que, chez les meilleurs sociologues, ce qu'on pourrait nommer l'*impérialisme sociologique* ne va jamais jusqu'à nier l'import des facteurs individuels de l'ordre physiologique (par exemple dans la vie sexuelle, que socialise la famille), et même de l'ordre psychologique proprement dit (par exemple dans la mémoire, que socialisent les traditions, comme celles des langues et des arts). Il se borne à minimiser le plus possible cet import. C'est une question de dosage encore plus que de principe.

Ainsi il y a bien des choses à retenir de la très subtile analyse qu'a faite Halbwachs de *La Mémoire collective chez les Musiciens* [1]. « Loin de nous isoler dans la contemplation de nos états internes, dit l'auteur, la musique nous fait sortir de nous. Elle nous replace dans une société bien plus exclusive, exigeante et disciplinée que tous les autres groupes qui nous comprennent. » L'illusion d'une évasion hors de toute vie collective par la contemplation musicale viendrait non de la carence de toute société, mais du conflit entre deux sociétés : celle des musiciens et l'autre, ou les autres. « Il y a entre elles

[1] *Revue philosophique*, Paris, Alcan, mars 1939, pp. 136-165.

un tel contraste qu'on ne sent la pression ni de l'une, ni de l'autre. » Ainsi, malgré des apparences très opposées, Beethoven n'était pas *isolé* par sa surdité, mais au contraire *engagé* plus étroitement par elle dans cette « société des musiciens » (c'est-à-dire, pensons-nous, dans le courant collectif de l'évolution spécifique de son art).

Cette analyse est pertinente, mais susceptible d'abus.

Car le dosage du social devient peut-être excessif quand Halbwachs affirme : « Le rythme est un produit de la vie en société. L'individu tout seul ne saurait l'inventer. » On peut lui objecter, en effet, que si les rythmes collectifs sont des faits très importants, les rythmes individuels en sont d'autres, sur un autre plan de la réalité : ce sont de « bonnes formes », qui, comme telles, s'imposent dès leurs premières années aux musiciens très précoces (et ils le sont presque tous), à un âge où la société des adultes, par qui seule l'art s'organise, n'a encore guère d'influence sur l' « autisme » ou « égocentrisme » que la psychologie contemporaine attribue à tous les enfants universellement, — nouvelle preuve que « universel » et « social » ne sont nullement synonymes.

En définitive, l'organisation sociale de l'art est du type démocratique et non dictatorial : l'individu lui préexiste en droit; elle part de lui et y retourne, quelle que soit sa vie spécifiquement superindividuelle.

III. L'ART ET LA BEAUTÉ AU POINT DE VUE SOCIOLOGIQUE

1° *Le critérium du social dans la vie esthétique*

Tout phénomène de la vie humaine est social dans la mesure où il est organisé collectivement. L'individu, et même la réunion accidentelle d'individus que sont certaines foules, restent en dehors de ce domaine. Le public d'une œuvre d'art est au contraire un fait social, ne serait-ce que parce qu'il s'est normalement réuni en vue de jouir de cette œuvre, comme il arrive au théâtre, au cinéma, au concert ou au musée. Il n'y a pas moins société quand ce public n'est pas matériellement assemblé dans un même lieu ou dans un même temps. Ainsi le public du roman policier, celui de Marcel Proust ou de Sartre, celui de telle vedette internationale de la radio, et bientôt de la télévision, sont des réalités objectives, bien que

les membres de ces groupements n'aient aucun contact et n'aient guère d'autres points communs que leurs admirations. Enfin ce qui est encore plus profondément socialisé, ce sont les écoles d'art largement ouvertes, les chapelles ou les cénacles plus fermés, les académies tout à fait closes, ou enfin les styles, les genres, les modes : autant de formes de solidarité spécifiques, qui disposent de véritables sanctions, parfois diffuses dans le public, parfois organisées par la critique professionnelle, par des prix académiques, par des censures d'Etat ou des subventions officielles. Les deux pôles de ces réactions collectives sont le succès et l'échec auprès des publics divers, la postérité et l'oubli, la gloire et le dédain, voire le ridicule, armé du rire, cette « brimade sociale », comme parle justement Bergson, tout individualiste que soit l'inspiration de sa philosophie intuitionniste.

Ces multiples sanctions collectives des valeurs esthétiques n'en sont pas les seuls signes objectifs, mais elles en sont les meilleurs. Elles s'attachent à toute œuvre dès qu'elle est estimée par d'autres que par son auteur. Et si, comme il arrive quelquefois, un artiste se trouve être rigoureusement *seul* satisfait par son œuvre après sa publication, il y a lieu à crier « au fou! » plutôt que « au génie! ». Un tel solipsisme esthétique devrait pourtant être l'idéal le plus élevé des individualistes, d'autant qu'ils n'admirent les personnalités éminentes qu'à la condition qu'elles manquent de commune mesure, et qu'elles se construisent des tours d'ivoire ou des serres chaudes pour s'y cultiver solitairement.

Ces valeurs peuvent être constatées objectivement des deux points de vue dynamique et statique, c'est-à-dire dans l'évolution ou en dehors d'elle. Mais la portée de ces deux méthodes est inégale. Ainsi on constate assez facilement un goût, permanent dans toute l'humanité, semble-t-il, pour la symétrie, pour les formes simples, dites géométriques, pour les rythmes réguliers, ou pour des « invariants » plus subtils, comme le fameux « nombre d'or », ou encore pour les types normaux de chaque espèce naturelle. Ou bien on note chez la plupart des primitifs une préférence marquée pour les couleurs vives; dans les peuples slaves un don spontané pour la musique polyphonique improvisée, dont beaucoup d'autres sont incapables. Mais ces considérations statiques ne permettent pas de décider avec certitude si de telles tendances doivent leur

généralité à la nature sociale inhérente à chaque individu, ou bien à sa nature psychologique ou physiologique, que l'hérédité de l'espèce généralise mécaniquement, mais non socialement.

Ainsi le rythme plaît-il aux hommes par ses vertus magiques selon des superstitions reçues, comme le voulait Combarieu, ou par la prégnance de sa « bonne structure », selon la récente « psychologie de la forme », ou même par sa qualité de moindre effort physiologique ou d'économie de la force, qui est le tout de la grâce selon Spencer, ou du moins un de ses parties selon Bayer : « le plaisir d'être rythmé » ?

Et cette incertitude ne règne pas seulement sur les valeurs que des individualistes comme Kant prétendent universelles de droit; elle se produit aussi pour les faits qui sont plus positivement restreints à un certain groupe social, et restent sans valeur en dehors de lui. Des paysans russes tout à fait incultes pratiquent spontanément dans leurs villages des chants à plusieurs parties, dont beaucoup d'autres peuples n'ont aucunement le goût. Dans quelle mesure faut-il rattacher cet art populaire à un don physiologique ou racial, ou bien à certaines formes de solidarité qui se trouvent être traditionnelles dans ces communautés (comme le *mir* précommuniste), et non dans les autres? Les mêmes questions se posent au sujet du sentiment des lignes et des couleurs, du don de l'improvisation poétique ou de la danse, et d'autres thèmes familiers au folklore des divers pays.

Si de tels problèmes restent parfois insolubles quand on ne les pose qu'au point de vue statique, leur solution est souvent facilitée quand on adopte le point de vue dynamique des évolutions comparées. En effet, cette méthode peut révéler certaines relations causales qui échappent à l'observation simple, et non comparative.

Nous avons déjà mentionné les « bonnes formes » rythmiques qui semblent s'imposer naturellement. Le goût de la *carrure* des rythmes peut paraître un invariant, lié universellement à la nature humaine, tant qu'on n'observe que le domaine, d'ailleurs immense et prodigieusement riche, de la musique moderne et européenne dite savante; mais il apparaîtra fort variable à qui comparera cette carrure de marche ou de danse au rythme quasi oratoire, et rebelle à la mesure exacte, du chant grégorien, ou à la subtile polyrythmie primi-

tive ou orientale. L'exigence d'une symétrie rigoureuse dans les temples grecs et romains et les palais de la Renaissance, dont les canons et modules ont passé pour seuls normatifs pendant des siècles en Occident, a pour correctifs les dissymétries fréquentes des constructions gothiques, religieuses et surtout civiles, ou les irrégularités scrupuleuses des accessoires, du décor et même de l'architecture qu'exige au Japon la « cérémonie du thé », vivante, puis survivante depuis le xve siècle, ou encore les caprices très étudiés de notre architecture de ciment armé, où la monotonie des ouvertures égales et la nudité des masses, systématiquement dépouillées de tout ornement (qualifié « crime » !), appelle des irrégularités de plan comme compensation.

L'évolution comparée des arts révèle donc comment des courants collectifs peuvent infléchir et altérer les penchants qui ont semblé d'ordinaire être les plus directement liés à la nature individuelle. Durkheim estimait avec raison que la méthode comparative ou des variations est le plus fécond des procédés de la sociologie; elle est éminemment destinée à l'esthétique sociologique, qui doit être avant tout *une philosophie positive de l'histoire des arts et de la critique d'art*, ces esthétiques larvées.

2° *L'organisation collective des fonctions individuelles de l'Art*

Il est évident que tout ce qui concerne la vie mentale, qu'elle soit individuelle ou collective, se passe à l'intérieur de chaque conscience personnelle, — pour la raison suffisante que celle-ci ne saurait avoir rien d'extérieur, l'étendue étant en elle, et non pas elle dans l'étendue. Le dernier mot reviendra donc toujours, en principe, à la psychologie individuelle, même dans l'étude philosophique des domaines les plus objectifs, comme ceux de l'astronomie ou des mathématiques; — à plus forte raison dans celle de l'esthétique sociologique.

Il faut donc rechercher *quelle est la fonction individuelle que l'art organise collectivement*, au risque de réunir schématiquement sous un seul nom ce qui est en réalité un complexe d'activités très diverses, mais toutefois solidaires.

On a souvent dit que cette fonction une et multiple c'est l'*expression*, et plus précisément que l'art est une des formes du *langage* : celle de la vie affective. L'esthétique, dit Croce,

est la science de l' « intuition-expression », la « linguistique générale », l'étude de l'aspect « auroral » de toute connaissance possible. Or, on ne parle pas normalement tout seul; le monologue n'est qu'un dérivé du dialogue, sauf chez certains aliénés, et même sous réserves. Voilà, selon cet individualisme, le seul passage légitime de l'individuel au social dans l'esthétique [1].

Mais, comme nous l'avons déjà fait pressentir, en vérité *l'art n'est ni toujours, ni fondamentalement, un langage d'expression, tandis qu'il est toujours et fondamentalement un jeu de combinaison.* Avant d'exprimer, dans leur idiome pétrifié, diverses croyances religieuses, un temple grec, une cathédrale gothique, une église contemporaine en ciment armé sont des combinaisons structurales où se posent primordialement des problèmes essentiels d'équilibre entre masses, lignes, lumières ou couleurs, pesanteur et résistance des matériaux. Comme l'ont bien vu Schopenhauer, et les meilleurs historiens ou théoriciens de l'architecture, avant d'être des constructions religieuses, ce sont des constructions tout court, et qui doivent valoir pour l'incroyant autant que pour le croyant.

On trouve de même un jeu de structures plus qu'un langage dans une fugue de Bach ou dans une pièce sans paroles de Debussy, — pourvu qu'on en ignore le titre, ce parasite artificiellement évocateur, si souvent ajouté après coup par l'auteur (quand ce n'est pas par l'éditeur, esclave des goûts du grand public qui paye), comme l'avouait Schumann pour son spirituel *Carnaval de Vienne.*

On dira que d'autres formes d'art sont par nature expressives, significatives ou descriptives comme tout langage. Le fait est certain; mais d'abord nous venons de voir qu'il n'est pas universel; ensuite il faut considérer que dans un morceau de musique avec paroles, ou même dans la « musique » d'une poésie dite « pure », l'essence de la valeur d'art est dans la « musique » beaucoup plus que dans les paroles, de même que dans un bâtiment religieux la beauté réside beaucoup moins dans la religion que dans la bâtisse. Le sens exprimé en fait n'est qu'une des « voix » ou « parties » de cette polyphonie (ou, pour éviter toute équivoque, polyharmonie) qu'est toute œuvre d'art; « voix obligée » en certaines œuvres comme les

[1] Voir : J. Lameere, *L'Esthétique de Benedetto Croce.*

romans et les tragédies; voix facultative, « partie *ad libitum* », virtuelle, ou même tout à fait absente, en d'autres, telle une sonate, une colonnade, une arabesque décorative, une peinture d' « art abstrait ».

Or, l'idée de « jeu de construction polyphonique » justifie le point de vue sociologique sur l'esthétique encore mieux ou plus exactement que celle de « langage expressif ». Il est à peine plus normal de jouer seul que de parler seul. Le jeu solitaire existe; mais il est aussi exceptionnel que le sont les œuvres de « tour d'ivoire », soi-disant indifférentes à tout jugement d'un public actuel, futur ou possible. On joue normalement avec un ou plusieurs partenaires, qui concluent ensemble pour la durée de leur jeu un véritable « contrat social », qui est beaucoup plus concrètement vécu que la fiction théorique de Rousseau : une société temporaire, étroitement liée par des règles acceptées, voulues comme des obligations librement consenties, d'usage commun et quasi rituel dans un certain milieu, pour lequel elles constituent ce qu'on pourrait appeler une *discipline paramorale du luxe*.

Les règles des échecs ou du rugby sont, pour les partenaires, affaires de conscience sacrées, et dans les tripots les « dettes de jeu » sont des « dettes d'honneur ». Spencer et même Grosse amoindrissent à tort la portée de cette activité libératrice quand ils la réduisent au superflu ou à l'apprentissage. Elle est prodigieusement riche d'enthousiasmes, d'émotions, de fanatismes, de sacrifices poussés jusqu'à la ruine ou à la mort. La parenté avec le jeu ne saurait diminuer l'art. On doit penser, au contraire, qu'elle l'ennoblit, si l'on ne croit pas excessif le mot profond de Schiller : « L'homme n'est lui-même que lorsqu'il joue, et il ne joue que lorsqu'il est lui-même. »

Le jeu esthétique de l'art ne saurait s'exprimer par les seules fonctions individuelles qui sont à sa base. Des « représentations collectives » y remplissent quatre rôles indispensables.

Le premier est *la promulgation des règles du jeu*, par exemple celles de l'harmonie et des proportions propres à chaque style. La portée en est autrement haute que celle des scolaires et souvent arbitraires « règles des genres » d'autrefois. C'est sur cette base collective que s'exercent les activités individuelles plus ou moins originales. Car, si c'est une con-

science surindividuelle qui administre le jeu, ce sont des individus qui jouent, et qui gagnent ou perdent chaque partie.

Sauf dans les phases d'éclectisme dilettante ou décadent que traverse parfois la vie des formes, chacune de ces formes exclut plus ou moins complètement les autres. Avec les mêmes cartes ou les mêmes pierres on peut jouer à plusieurs jeux successivement, mais non simultanément. Le bridgeur refoule momentanément dans son inconscient les valeurs différentes que ses cartes prendront quand il les emploiera au poker. L'architecte qui éleva la deuxième flèche de Chartres au début du XVI[e] siècle feignait d'ignorer (et, certes, il le méprisait sincèrement) le maître d'œuvre de grand et pur goût, qui avait construit la première au XII[e] en un tout autre style, aussi sévère et dépouillé que le nouveau était riche et fignolé.

L'essentiel est le consentement collectif à l'une des règles que rendent possibles les matériaux et les enjeux, et d'autre part la supériorité individuelle qui permet de gagner sans tricher. Car tricherie ne fait jamais chef-d'œuvre, — sauf quand, de faute contre la règle, qu'elle est dans un certain jeu, elle devient, ailleurs ou plus tard, la règle même dans un nouveau jeu.

Ainsi le veulent les révolutions qui animent l'histoire de tous les arts. La négligence du dessin (ou plus exactement du contour), et la préférence pour les formes « ouvertes », les masses et les taches impressionnistes, qu'ont introduites Cézanne et Monet, étaient tricheries aux yeux des académistes de leur temps, même quand ils étaient assez libéraux, ou libérés, comme Puvis de Chavannes ou Gustave Moreau. Elles ont été promues par nous règles du jeu, ou « parties » de nouvelles polyphonies; tandis que les préceptes de la soi-disant probité académique sont devenus tricheries, et le dessin par « formes closes », au rebours d'une formule célèbre d'Ingres, « *improbité* de *notre* art ».

La deuxième fonction, qui est de nature collective jusque dans la conscience de l'artiste et de l'amateur les plus personnels, c'est *l'arbitrage des parties gagnées, nulles, ou perdues.* Car la réussite d'un chef-d'œuvre, dont la valeur est toute comparative (malgré les prétentions des intuitionnistes à l'absolu) c'est un match gagné par l'artiste, ou un record battu. Le triomphe du génie est même de battre son propre record dans chaque renouveau de ses créations. Il n'est pas

excessif de dire que la mentalité artistique est de l'ordre des mentalités sportives. La caricature très chargée qu'en donnent les prétentions du snobisme « esthète » n'est que l'outrance pathologique de cette parenté normale.

Homologuer les performances, disqualifier les abus de confiance technique des « grecs », éliminer les incapables et les malchanceux dans la lutte pour la vie esthétique, c'est la mission d'un public, qu'il soit étroit comme un jury officiel, ou spécialisé comme celui des critiques d'art, ou large comme un *meeting*, et présent, prochain ou lointain. Un record qui n'a pas été homologué par l'autorité compétente a beau avoir été effectivement battu par un sportif, si ce héros est seul à le savoir, ce fait non qualifié n'est pas un record, et son auteur n'est pas un grand homme.

Répétons que, de même, si un chef-d'œuvre n'est qualifié tel que par son seul auteur, ce n'est pas un chef-d'œuvre. Il ne le serait que dans l'absolu ou aux yeux de Dieu. Mais le jugement de Dieu est invérifiable, à moins qu'il ne soit que la sublimation du nôtre. Et d'ailleurs les métaphysiciens et les théologiens les plus profonds savent que l'absolu et Dieu sont par delà le bien et le mal ou le beau et le laid, étant surnaturellement et surhumainement au-dessus de toutes valeurs humaines ou naturelles. Car, pour tout absolu, « être c'est n'être pas perçu »; formule particulièrement ruineuse pour la beauté artistique, laquelle (pour comble de relativité!) ne peut parvenir à l'existence que par nos perceptions voluptueuses de la vue et de l'ouïe, conditions *sine qua non* de tout art.

Objectera-t-on qu'il existe des parties gagnées sans contestation possible, c'est-à-dire des valeurs qui s'imposent objectivement sans avoir besoin d'une consécration sociale, ni par la mode actuelle, ni même par la postérité ? Mais d'abord, pour qu'il y ait valeur il faut une ou plusieurs consciences qui évaluent. Dès lors nous revenons au relativisme, ou individuel (celui des fous, ou de Dieu), ou collectif (celui des hommes normaux). Ensuite les valeurs d'art sont trop complexes et douteuses ou ambiguës pour pouvoir jamais être au maximum, — cette seule forme concrète et vérifiable de l'absolu. Lorsque Roger de Piles cotait de 0 à 20 tous les peintres estimés en son temps, il n'accordait 20 à aucun génie, même le plus classique, afin de réserver les droits d'un idéal supérieur. Et d'ailleurs

il professait : « Ils n'y a point de tableau parfait, et les plus beaux ne sont estimés tels que pour être les moins mal. »

Objectera-t-on encore l'éternelle « tarte à la crème » des individualistes? Toutes les personnalités, comme telles, disent-ils, ont une valeur toujours égale, parce que toujours absolue : peu importent donc leurs consécrations inégales par des publics inégaux. Ce qui est sans mesure commune échappe à toute mesure. Mais il s'agit ici de personnalités artistiques, pour lesquelles (sans parler des autres) être et valoir ne font qu'un; et, d'autre part, valeur c'est comparaison. Il s'ensuit qu'en fait on n'accorde de personnalité qu'à ceux en qui l'on reconnaît une valeur (de sorte que personnalité, valeur et consécration sont quasiment synonymes dans ce langage). Les autres sont réputés « manquer de personnalité », — jusqu'à ce que la grâce, toujours possible, d'une consécration future, leur en accorde une, c'est-à-dire la fasse naître; car la consécration collective est, au sens fort du mot, créatrice de valeurs; ce qui, encore une fois, revient à dire : créatrice de réalités esthétiques; car *en toute matière normative, être c'est être évalué.*

La troisième des fonctions collectives est peut-être la moins sujette à discussion quant à sa réalité, sinon quant à sa portée. C'est *l'administration des sanctions esthétiques*, que peuvent résumer les mots de gloire et de succès, et leurs négations : la méconnaissance, l'oubli, le ridicule.

Le succès peut être viager, durable ou à éclipses, local, national ou international, purement honorifique, ou payant, ou coûteux. Il varie beaucoup en qualité et en quantité. Mais, même quand un artiste farouchement solitaire, ou « injustement » méconnu, déclare qu'il n'œuvre que pour sa satisfaction personnelle, et qu'il dédaigne les appréciations du public, ce qui le hante malgré lui, et qui l'encourage au travail créateur, ce sont les approbations qu'il escompte d'un *autre* public, futur ou imaginaire, mais toujours réputé « juste », celui-là : la postérité. Ce juge en dernier ressort est par définition infaillible, comme tout ce qui est sans appel. Mais il faut bien remarquer que ce décisif « jugement de la postérité », pour les artistes du passé c'est toujours *notre* jugement sur eux; et pour ceux du présent, ce qu'ils nomment ainsi c'est toujours *leur* jugement sur eux-mêmes, projeté dans un public prochain ou lointain.

Enfin le quatrième rôle de premier plan qu'on peut assi-

gner aux représentations collectives dans l'esthétique est aussi important peut-être, mais à coup sûr moins précis que les trois premiers. C'est *l'élection d'une dominante parmi les « types ou complexes psycho-esthétiques et socio-esthétiques »*, entre lesquels on peut répartir les rapports multiples que l'art soutient avec la vie individuelle et collective. En effet, si l'art existe c'est tantôt pour faire diversion à la vie, tantôt pour s'en évader ou pour purger ou économiser les actions et les passions, tantôt pour la confession publique et l'absolution, pour le redoublement des réalités vécues, ou pour l'accomplissement d'une vocation technique spontanée, celle de l'art pour l'art [1].

Ces diverses fonctions peuvent être remplies différemment par la même œuvre dans divers individus ou dans divers milieux. Des historiens de peu de psychologie et des sociologues simplistes ont laissé croire qu'au Moyen Age les fabliaux étaient faits par et pour les manants ou les bourgeois, et les chansons de geste ou les romans de chevalerie par et pour les nobles. En vérité, chacune de ces œuvres si diverses était écrite pour et par des hommes de toutes ces classes sociales indifféremment, mais chacune respectivement en vue d'y remplir des fonctions souvent différentes jusqu'à la contradiction. Ainsi l'on peut dire en gros que la vulgarité d'un fabliau redoublait pour son plaisir la vie d'un rustre heureux de son sort, tandis qu'elle encanaillait non moins agréablement celle d'un grand seigneur blasé sur les privilèges et les tares de la noblesse, et en veine d'évasion. On doit penser de même, *mutatis mutandis*, pour les divers publics des genres chevaleresques.

L'art idéaliste des Lebrun et des Le Sueur a été adéquat à la vie du monde et de la cour sous Louis XIV. Ce luxe d'un milieu satisfait de lui-même a opprimé pendant plus de deux siècles l'art réaliste des Le Nain et des François Latour, qui était une évasion du public aristocratique dans le monde populaire, aussi loin que possible du grand monde. Mais dans cette société bien équilibrée, — et même peut-être à l'excès, si l'absence d'excès peut être excessive, — le besoin d'une évasion était beaucoup moins senti que celui du conformisme. Dans la classe dirigeante qui donnait le ton, le complexe du redoublement l'emportait largement sur celui de la fuite. Mais, comme

[1] Voir plus haut, p. 163, note 1.

la dominante est tout autre aujourd'hui, la génération qui a réagi contre le naturalisme par le mysticisme symboliste, le cubisme, le surréalisme et l'art abstrait, devait réhabiliter les évadés Le Nain et Latour, bien que « peintres de la réalité ».

La première moitié du XIXe siècle a été le règne politique, économique, religieux, familial et pédagogique de la plus plate bourgeoisie. C'est alors qu'a fleuri le lyrisme romantique, nettement réfractaire et antibourgeois. Sa fonction d'éloignement de la vie réelle a prédominé dans tous les arts vivants de cette époque. C'était l'aurore du machinisme, alors abhorré « justement » par tous les artistes qui comptaient, et qui a dû attendre jusqu'au XXe siècle sa « juste » revanche esthétique. Il faut bien dire « justes » et ce dénigrement et cette admiration toute contraire, puisque celui-ci et celle-là ont rempli ou remplissent, chacun à sa date, une fonction légitime.

Inversement, une même fonction, ou une très voisine, peut être exercée par les œuvres les plus diverses en divers temps ou milieux.

Quelles que soient les variations des églises chrétiennes à travers les siècles, on doit reconnaître à leurs temples comme à leurs dogmes une mission commune d'élévation jusqu'en l'au-delà. Or, il y a certainement beaucoup plus de ressemblances entre saint Paul, saint Augustin, saint Thomas, Bossuet et tels néo-thomistes contemporains, qu'entre les styles vivants des architectures religieuses respectives de leurs siècles, depuis celui des basiliques païennes, imitées, ou simplement désaffectées, jusqu'au géométrisme de notre ciment armé, en passant par toutes les évolutions des formes byzantines, romanes, gothiques, renaissantes, jésuites, baroques, rococo, néo-gothiques, néo-byzantines, néo-romanes...

Cette multivalence des complexes socio-esthétiques et psycho-esthétiques est une des sources de bien des divergences des goûts historiques, qui scandalisent les individualistes, à moins qu'elles ne les rendent anarchistes, — c'est-à-dire impressionnistes — en fait de critique d'art. Tandis qu'un vrai sociologue se bornera à constater l'organisation et la domination sanctionnée d'un de ces types dans un milieu et un temps donnés, et la désorganisation et subordination des autres.

Ces diverses fonctions collectives conspirent à un même résultat : garantir autant que possible l'autonomie relative de l'art. La *Vie des Images*, dont parle Hourticq, ou celle *des*

Formes, comme dit Focillon, est une vie spécifique en même temps que collective. Il s'ensuit que ses phases caractéristiques ne concordent nécessairement avec celles d'aucune autre institution sociale du même temps ou du même lieu. Une forme d'art religieux peut être jeune en tant qu'art dans une religion vieille en tant que culte, — ainsi l'architecture à la Renaissance, — ou plus que mûre dans l'enfance d'une religion, — ainsi les survivances des constructions romaines pendant les dix premiers siècles du christianisme. On a vu catholiques, protestants et juifs, fanatiques de trois religions qui se persécutaient mutuellement, en portant au paroxysme leurs divergences en matière de foi, s'accorder au contraire parfaitement pour chanter dans le même style polyphonique au XVIe siècle, puis dans la même manière de l'harmonie accompagnée au XVIIe. — Nous avons d'ailleurs signalé déjà de tels décalages historiques, qui sont riches de multiples enseignements.

3° *L'influence de l'Art sur la Société*

Jusqu'à présent ce sont surtout les actions exercées par la société sur les arts que nous avons considérées. Mais, depuis Platon jusqu'à Rousseau et Tolstoï dans le camp du pessimisme éthico-esthétique, ou depuis Aristote, Diderot, Ruskin et Guyau dans le camp de l'optimisme, ce sont les actions inverses, exercées par les arts sur les sociétés, qui ont été le plus souvent envisagées. Pour tous ces moralistes, politiques ou pédagogues si différents, l'art vrai est bon pour la société, l'art faux est mauvais pour elle. Les esthéticiens-tant-pis jugent toujours faux, dégénéré, antisocial l'art vivant de leur temps : ils se réfugient donc dans l'apologie académique d'anciens arts bien morts, donc moins dangereux. Les esthéticiens-tant-mieux font au contraire confiance aux arts vivants pour aider à perfectionner la société qui les produit.

Nous avons déjà dit comment l'art-prédication, l'art-propagande, l'art-engagement sont les seuls arts vrais et légitimes, selon tous les penseurs ou hommes d'Etat totalitaires : idéal pour Platon, Saint Thomas, Comte, Tolstoï ou Sartre; réalité sous l'Inquisition, Louis XIV, Napoléon, Mussolini, Hitler ou Staline et bien d'autres anti-libéraux en art comme partout, et donc persécuteurs de « l'art pour l'art ».

Ce problème traditionnel est mal posé, en ce que la portée de sa solution (qu'elle soit optimiste ou pessimiste) est beaucoup moins capitale qu'on ne l'a cru généralement. Si tel art donné est le jeu, le luxe ou le langage de la société de son temps, il est l'effet beaucoup plus que la cause de l'état social qui l'accompagne. Il faut se garder de surestimer les réactions très réelles, mais secondaires, du produit sur son producteur, de la vie imaginative sur la vie sérieuse. Si l'on osait exprimer grossièrement en quantités chiffrées ce dosage de qualités et de nuances subtiles, on pourrait estimer, par exemple, que lorsqu'un art taxé de corruption est corrupteur de son milieu, c'est tout au plus dans la proportion d'un dixième, tandis qu'il est corrompu par lui (ou, pour ce qui nous intéresse ici, par le « moment » plus ou moins « décadent » de son évolution collective et spécifique) dans la proportion des neuf dixièmes.

Ainsi les arts byzantins ont beaucoup moins pourri Byzance, que Byzance n'a pourri ses artistes. En réaction contre la dureté des mœurs médiévales, la littérature provençale s'est avisée d'instaurer un véritable culte poétique de la femme, la « Dame » idéale des troubadours, et aussi des trouvères. Mais l'action de cette vénération imaginative sur les réalités brutales et fort peu féministes du temps a été très faible (encore moins efficace que celle du culte, pourtant très fervent, de la Vierge et des saintes, cette autre œuvre de l'imagination, que cet art a souvent plagiée). Au XIX[e] siècle, avant que le divorce ne devînt légal en France, notre théâtre a plaidé éloquemment *pour lui*; tandis que, depuis son introduction dans le code et les mœurs, il n'a pas été moins éloquent *contre lui*. On peut voir là une économie d'efforts plus sérieux pour modifier efficacement les lois et les usages en nous contentant d'en modifier, à peu de frais, les images sur la scène. Les guerres mondiales récentes ont malheureusement vérifié encore une fois ce fait général que la culture scientifique ou industrielle d'un peuple n'agit guère sur son niveau moral ou social. Il faut en dire autant, et peut-être même pis, de sa culture artistique. En fait, la plus scrupuleuse probité de l'art s'accompagne fort bien d'improbité politique, économique ou domestique.

On comprendra facilement que si, sur ce point, nos considérations sont surtout restrictives, c'est pour réagir contre l'étroitesse que l'usage impose au vaste problème des rapports de l'art avec les mœurs, ou de l'esthétique avec l'éthique. Mais

le problème n'en subsiste pas moins. Le sociologue doit assurément étudier les réactions que les institutions *esthétiques* organisées par une société produisent sur les institutions *anesthétiques* de cette même société. Mais la meilleure méthode est de ne considérer cette question que comme une dépendance de propositions plus fondamentales, du type de celles que nous avons déjà envisagées. Telle civilisation religieuse, militaire, économique, domestique, produit le langage, les jeux ou les arts dont elle a besoin et dont elle est capable, ou pour s'exprimer ou pour s'évader. Que ces façons de parler, de jouer ou d'admirer influent, en retour, sur la vie dite sérieuse (religieuse, militaire, économique ou domestique) des parleurs, joueurs ou admirateurs, c'est fort naturel; mais seulement dans la limite de ces besoins et de ces capacités, dont les arts, notamment, sont des *effets*, ou même parfois (en forçant quelque peu notre pensée) des *épiphénomènes*.

IV. Qelques applications

1° *Sociologie de la Beauté naturelle*

Nous n'avons encore parlé que des arts et de la beauté artistique. Mais le sentiment des beautés de la nature est un des objets importants de l'esthétique. N'échappe-t-il pas, par définition, à la sociologie?

Par opposition à « surnaturel » et surtout à « moral », « mental » ou « humain », on appelle « naturel » ce qui exclut les interventions artificielles de l'homme, et particulièrement celles de la société humaine. Point n'est besoin d'adhérer à toutes les illusions du rousseauisme naturiste pour opposer l'état de nature à l'état social, et aux arts qui, s'ils ne le « corrompent » pas toujours, l'altèrent incontestablement pour le reconstruire en beauté, selon certaines stylisations.

Après la confusion du « beau » proprement dit avec la « valeur esthétique » au sens large (qui comprend la laideur elle-même [1], par exemple dans le comique, et plus généralement dans toutes les formes du réalisme), *l'assimilation sophistique qui a le plus nui aux progrès de l'esthétique, c'est*

[1] Voir A.-M. et Ch. Lalo, *La Faillite de la beauté* (Paris, Albin Michel), et *La Femme idéale* (Paris, Savel).

celle des beautés de l'art à celles de la nature. On suppose trop souvent que la valeur *esthétique* ou *artistique* d'un portrait, d'un paysage ou d'une scène d'intérieur est proportionnée à la beauté *naturelle* de leurs modèles, ou celle d'un roman au nombre et aux vertus de ses « personnages sympathiques ». Autant vaudrait dire que dans une œuvre plastique ou littéraire le sujet compte seul, ou qu'il n'y a pas dans l'art d'autres valeurs que celles de la nature ou de l'humanité qu'il représente [1].

C'est cependant ce qu'impliquent par principe les systèmes d'esthétique qui se disent objectifs. Ils ont depuis longtemps présenté sous d'autres formes ce que nous avons déjà critiqué à propos de la moderne « science générale de l'Art ». Des métaphysiciens ont répété pendant des siècles qu'un homme, étant supérieur par essence à un animal, est, toutes choses égales d'ailleurs, plus beau que lui, celui-ci plus qu'un végétal, ce dernier plus qu'un minéral, et Dieu plus que tout. Quel que puisse être l'intérêt anesthétique — d'ailleurs douteux en dehors d'un finalisme intempérant — de cette hiérarchie naturelle et surnaturelle, le fait est qu'elle n'a que des applications restreintes dans l'histoire des arts. C'est dans le « grand goût » et les « grands arts » des âges classiques, ou dans leurs survivances académiques, que les *beautés* naturelles se trouvent coïncider avec les *valeurs* artistiques. Dans cet « état » passager (mais à la vérité culminant ou éminemment normatif), il est nécessaire, ou du moins souhaitable, qu'un dieu ou un saint soient de beaux hommes, qu'un ciel soit pur, qu'un arbre soit d'espèce noble et bien venu. Mais dans les « états » primitifs, baroques, romantiques et décadents, il n'est pas seulement possible, il est souvent préférable que ces êtres ou objets soient *laids ou sans valeur dans la nature* pour devenir *beaux ou valables dans l'art.* Pour s'en convaincre,il suffit de comparer les Christs du Vinci ou du Titien à ceux du Greco ou de Rembrandt, ou les paysages du Poussin à ceux de Cézanne.

D'autre part, on sait qu'à certaines époques divers aspects de la nature brute, comme la haute montagne, la mer, le désert, la brume, sont dédaignés ou repoussés au profit de la nature cultivée, humanisée, lumineuse et stylisée; tandis

[1] Voir Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, Colin, 3e éd., partie II.

qu'à d'autres époques ils sont admis et même recherchés par préférence. La probabilité d'une hypothèse sur la structure géologique du Vésuve peut n'être qu'un fait individuel, de valeur universelle; le sentiment de la beauté du Vésuve est un fait social, de valeur limitée à des temps et des milieux déterminés.

La santé même est-elle une valeur naturelle qui s'impose universellement aux êtres vivants, qui ne peuvent pas ne pas tendre à « persévérer dans l'être » par ce moyen, qui est aussi une fin? Dans la vie, peut-être le vouloir-vivre est-il la seule loi normale (sinon anormale). Mais dans l'art nous avons connu les ascétiques héros religieux de l'Inde ou de notre Moyen-Age, les aristocratiques chloroses romantiques, les goûts et dégoûts maladifs et « à rebours » des décadents, les « nausées », les « mains sales » des existentialistes. Si l'Extrême-Orient sait apprécier les beaux grands arbres, il a des préférences plus intimes pour les arbrisseaux rabougris, douloureusement arqués, torturés à plaisir dans ces délicieuses terrines lilliputiennes, qui sont les gangues des « jardins des supplices » chinois pour végétaux.

Retiendra-t-on du moins la valeur supérieure et absolue de la vérité, qui s'impose au-dessus de toute convention sociale? « Rien n'est beau que le vrai », proclame Boileau, qui n'est pourtant pas un intraitable réaliste! « A chacun sa vérité »! répond Pirandello, contaminé par le surréalisme. Et, de fait, chaque école d'art, chaque génération a la sienne, pour le scandale des partisans de l'absolu, à qui ne saurait suffire la classique *vraisemblance*, chère à la « modération immodérée » du sage Aristote.

En matière de prétendue vérité artistique, un cas crucial est le récitatif, ce bâtard de la parole et de la mélodie. Plain-chantistes, lullistes et ramistes, glückistes et piccinistes, wagnériens et debussistes ont tour à tour revendiqué pour leurs maîtres préférés, et refusé à tous les autres, le privilège de la vérité du langage ému (on ajoute « ému » par superstition sentimentaliste; car le récitatif d'église ou de théâtre débite souvent des détails de dogmes précis ou des faits historiques fort peu chargés d'émotion). — Mais, s'il s'agissait là de la *vérité* de la *parole*, pourquoi ne pas *parler* tout simplement? Ce serait bien plus *naturel* et plus *vrai*! — Vous confondez deux genres, répondra-t-on peut-être : vous pensez à l'opéra-

comique ou au vaudeville, et nous à l'opéra ou à l'oratorio. — Nous y voilà : il y a plusieurs règles de plusieurs jeux, et non pas vérité de l'un et fausseté de l'autre. La règle du récitatif est de jouer à faire accorder, — tantôt consonner, tantôt dissonner, et plus ou moins diversement selon les styles, — deux « parties », qui sont la parole et le chant, de façon à ne sacrifier ni l'une, ni l'autre, mais à rappeler chacune à travers l'autre; car tel est le problème de polyharmonie qui est ici posé; on connaît la variété de ses multiples solutions historiques.

Si toute œuvre d'art est une partie jouée dans un « jeu de combinaison polyphonique », le problème de sa vérité ou de sa fausseté est encore une question mal posée. Que peut-on entendre par la « vérité » d'un contrepoint? Il serait dérisoire d'appeler ainsi la « justesse » de ses notes, qui est pourtant le seul opposé exact de sa « fausseté », pour une fois bien nommée ici. Dans un jeu imaginatif, l'essentiel est seulement de gagner. Il n'y a de vérité ou de fausseté que dans la nature; dans l'art il n'y a que probité ou improbité dans des combinaisons techniques artificielles, dont la nature nous fournit seulement ou les éléments sensoriels de la vue et de l'ouïe (telles, en musique, les lois de la consonance), ou, dans les arts représentatifs, certaines « parties », tantôt facultatives, tantôt obligées (telles, en plastique, les types des races et des sexes, ou les lois de la perspective).

Chaque civilisation, chaque phase collective de l'art comporte un sentiment différent d'une nature différente. Chacune d'elles choisit dans le monde anesthétique, ou, pour mieux dire, chacune lui ajoute, par une libre construction créatrice, ce qui convient à ses besoins esthétiques. Et comme ceux-ci sont largement socialisés, le sentiment dit esthétique de la nature est encore un produit social, dès qu'il dépasse le bien-être physique et le délassement anesthétique des week-ends d'un citadin surmené par sa vie artificielle.

Quand il a valeur esthétique, le sentiment de la nature est une « représentation collective » de la nature. Le langage même en fait foi. Il sait que l'idéal du type humain n'est pas un, malgré l'unité de l'espèce. Il distingue des « vénus » aurignaciennes, grecques, hottentotes, montmartroises, dont les charmes sont remarquablement contradictoires. Il reconnaît des jardins chinois, japonais, italiens, français, anglais, dont

chacun prétend porter au maximum, à sa façon, la beauté naturelle du paysage. La « belle nature », et même l'autre, a, comme l'art, ses styles, ses genres, ses modes. En réalité ce sentiment n'est esthétique, — ou, pour mieux dire, pseudo-esthétique, — que dans la mesure où il est le reflet d'un sentiment collectif de l'art.

Et il ne peut même l'être dans aucune mesure toutes les fois que la nature n'est pas une des « parties obligées » de ses chœurs artificieusement contrepointés. Car l'esthétique prétendue objective a encore cette faiblesse ruineuse d'oublier que des arts entiers, comme la musique pure et l'architecture sans ornementation, ne doivent pour ainsi dire rien aux données de la nature en tant que telle, et pour ainsi dire tout aux combinaisons créatrices, et donc contre-nature, des données élémentaires des deux sens qui sont seuls directement esthétiques, et dont l'import dans l'esprit humain est assurément loin d'épuiser l'infini domaine de la nature.

2° *Sociologie du Génie artistique*

L'esthétique sociologique a pour objet des faits collectifs. Or, toutes les œuvres d'art sont éminemment œuvres personnelles, et les goûts de leurs admirateurs sont vécus individuellement. L'essentiel de l'activité artistique ne doit-il donc pas échapper inévitablement à cette méthode, dans la mesure où elle n'est adaptée directement qu'à des effets de masse, qui ne peuvent être ici que secondaires?

Telle est l'objection fondamentale qui a dissuadé beaucoup de théoriciens individualistes d'adopter, même partiellement, le point de vue sociologique sur l'esthétique.

La difficulté est générale. Mais elle atteint son maximum quand il s'agit des plus hautes valeurs esthétiques : celles du génie, qui passe pour être imprévisible, inconscient, irrationnel, réfractaire. Passe encore pour le talent, qui se borne, en effet, à suivre les règles communes et à satisfaire les goûts régnants. Mais le génie est toute spontanéité. Il échappe par nature aux règles reçues, quitte à en créer d'autres. D'abord exclu, il entre le plus souvent en lutte avec son milieu, bien loin de lui obéir. La science des groupes organisés ne peut être outillée de façon à comprendre les initiatives de ce révolutionnaire. Or, c'est lui qui crée les seules véritables valeurs d'art.

S'il communie par elles avec d'autres individus, c'est en tant qu'individus, en sympathie quasi mystique avec le fond le plus intime, et sans *autre* dans le monde, de leurs consciences (en s'identifiant, par impossible, ou, comme dit Bergson, en « coïncidant par le dedans avec ce que chacun a d'unique » : ce qui ressemble fort à la révélation d'un mystère plus qu'à une conception réfléchie), — non en tant que membres d'un troupeau, dont ils seraient les bons bergers.

Cet obstacle est d'autant plus grave que les caractères individuels du génie sont marqués dans l'art plus qu'ailleurs. Comme la plupart de ses contemporains, Kant réservait même expressément la qualification de génial à l'artiste, et il la refusait au savant, sous le prétexte que les *inventions* scientifiques ne sont que des *découvertes*, toujours explicables en raison, du moins après coup, et non de véritables *créations* comme celles de l'art, qui sont inexplicables rationnellement, même pour leurs auteurs. Cette restriction ne s'appliquerait même pas aux seuls créateurs, mais encore à leurs admirateurs, si l'on accordait à Paul Valéry que les interprétations personnelles de chaque amateur contribuent tellement à valoriser un poème, qu'il faut moins de génie à l'auteur qu'à son lecteur!

A cette objection capitale l'esthétique sociologique peut faire plusieurs réponses.

D'abord le génie et ses créations sont par définition des exceptions, au point qu'ils ont passé pour des faits pathologiques depuis Démocrite, Platon, Aristote et Cicéron jusqu'à Lombroso, Freud, et surtout certains psychanalystes esthètes. Pourquoi cette anomalie, toute providentielle qu'elle soit, constituerait-elle l'objet unique, ou seul direct, de l'esthétique? Certaines études d'esthétique, qui ne planent que sur les sommets extrêmes, feraient penser à ces traités d'anciens naturalistes ou historiens, qui ne voulaient retenir de la nature que ses curiosités rarissimes, ses monstres et ses prodiges, ou d'un siècle entier de la France médiévale qu'une douzaine de grands seigneurs, de saints et de brigands.

Cette conception étroite est de nos jours dépassée par toutes les sciences de l'homme, excepté celle qui nous occupe! La psychologie des « variétés de l'expérience religieuse » étudie les apôtres, les saints et les martyrs les plus vénérables, mais aussi bien les croyants moyens, entachés de tiédeur, de sécheresse, de paresse, d'ignorance ou de péchés, qui ne sont nulle-

ment des héros religieux. Pour elle, la foi se découvre dans la hutte du charbonnier aussi bien, et quelquefois mieux, que dans la chaire de son évêque. Les logiciens observent les sciences non pas seulement chez leurs plus sublimes et plus inspirés inventeurs, mais encore chez les savants plus modestes, qui les étudient avec une longue patience, mais sans génie, et qui comprennent et vérifient, à leur façon, qui peut se découvrir fort bonne à l'épreuve, des inventions qu'ils sont et se savent incapables de créer.

De même l'esthétique n'est pas faite seulement pour vénérer ou pour inspirer un idéal, mais d'abord pour constater et pour essayer d'expliquer des faits, — et pour elle, en un sens, l'idéal en est un. La réduire à l'étude des cas les plus exceptionnels de l'intuition artistique, c'est la prédisposer bien gratuitement à l'impuissance scientifique par le choix délibéré d'une méthode défectueuse.

Si la vie des arts se manifeste directement dans les salons annuels de peinture, dans les studios de musique inédite et dans les nouveautés de librairie, il faut reconnaître que *la production d'œuvres géniales est rarissime en ces laboratoires d'esthétique appliquée. C'est pourtant bien là qu'est la vie.* Tandis que les grands musées historiques, les concerts classiques des conservatoires, les bibliothèques de chefs-d'œuvre choisis, toutes ces institutions réservées, en principe du moins, aux seuls génies consacrés, ont été justement nommées « les nécropoles des arts ». « Il est aussi instructif de considérer les mauvais tableaux que les chefs-d'œuvre », dit le cubiste André Lhote en son *Traité du Paysage*.

Encore y aurait-il beaucoup à dire sur les *fiat lux* imprévisibles dont on assure qu'ils orientent génialement l'avenir dans un éclair révélateur, qui dissipe la nuit où somnole le *servum pecus*. Un axiome expérimental souvent vérifié, c'est que *les grands génies ont accoutumé d'être beaucoup plus des profiteurs que des précurseurs*. Les initiateurs ne sont-il pas normalement des esprits aventureux, des pionniers risque-tout, qui ouvrent beaucoup plus de sentiers impraticables et de culs-de-sac sans issues que de voies royales? D'ailleurs plus ou moins « ratés », même dans les plus réussies de ces aventures, qu'ils tentent au petit bonheur; car ils courent les plus grandes chances de se fourvoyer, tantôt par les excès d'une individualité qui, quoi que certains en disent, n'est pas toujours

belle par le seul fait d'exister, tantôt par la présomption d'improviser quelques parties d'une nouvelle harmonie de style, bien qu'une telle « nouveauté » ne s'instaure efficacement qu'après une pratique suffisante d'une « méthode d'essais et d'erreurs ».

En foi de quoi, comme instigateurs de la tragédie classique en France nous ne trouvons pas le génie de Corneille ou de Racine, mais les agitations de Jodelle, de Hardy ou de Mairet; à l'orée du drame romantique non pas les réussites de Victor Hugo, mais les tentatives gauches de Dumas père ou même de Pixérécourt. Le catalyseur indispensable aux combinaisons de l'alchimie réaliste n'a pas été le géant Flaubert, mais le nain Champfleury. Si l'on découvre un Bach à l'origine de la très féconde sonate moderne, ce n'est pas le grand Jean-Sébastien, mais le petit Philippe-Emmanuel; et c'est le talent de celui-ci, non le génie de son père, que suivront les grands classiques Haydn, Mozart, Beethoven.

En vérité, *le génie est organisateur et « finisseur » plus que créateur* au vrai sens de ce mot, qui implique l'*ex nihilo*. Mais *ex nihilo nihil*! Les initiateurs ont le mérite du flair qui leur fait sentir avant les autres un vent nouveau, sans qu'on sache encore bien d'où il vient ni où il va. Ce pressentiment n'est pas génial; il est seulement, dans la méthode des essais et des erreurs, le moment de la chance heureuse, complétée tout au plus par une sensibilité marquée à l'attraction des structures neuves les plus prégnantes; quant à ce vent de l'esprit, qui commence à faire vibrer toute l'atmosphère mentale, il se meut sur le plan des représentations collectives plus que des individuelles. En somme, la météorologie si incertaine du génie, si elle reste énigmatique pour tous, n'accule aucunement la sociologie à une faillite dont elle aurait le malheureux privilège. Que celui qui n'a jamais failli sur ce point…

Mais nous avons accordé aux individualistes intransigeants le thème romantique du génie incompris, persécuté, normalement en guerre avec son milieu social; ce qui est une forte raison de plus pour qu'il échappe à l'étude sociologique.

Cependant *une révolte contre un certain milieu est, à sa façon, un fait tout aussi social qu'une manifestation d'adhésion conformiste à ce milieu*. L'une et l'autre sont « l'acte commun » du social et de l'individuel. De même qu'une crise de croissance n'est pas une rupture de la vie, mais l'une de ses

phases naturelles, de même les révolutions artistiques sont parmi les phénomènes les plus inévitables et même les plus utiles à la vie collective des formes d'art. Les initiatives *individuelles* sont dites géniales quand elles savent exprimer ce besoin *commun* d'une crise de renouvellement après l'épuisement des moyens ou des fins d'un style ou d'un goût collectifs.

Enfin, pour décider quoi que ce soit sur le génie, il faut en avoir un critérium. Nous voici au point névralgique de l'individualisme. Quelles méthodes ce système peut-il proposer pour distinguer l'œuvre géniale parmi les autres? Car telle est la question préalable qui s'impose.

Certes les critériums individualistes abondent. Il y en a même autant que de doctrines. Et chacun d'eux exclut chaque autre systématiquement : intuition incommunicable contre jugement universel, volupté sensuelle contre révélation transcendante de l'absolu... Et que dire des écoles d'art et de critique! Le goût de Ronsard, génial selon l'esprit précurseur de la Renaissance, est devenu l'un des types du mauvais goût pour le classique Boileau, et derechef celui de l'excellent selon le mystique Bremond.

« L'individu est la mesure de toutes valeurs esthétiques, pourrait dire un Protagoras esthète : du bon goût en tant que bon, du mauvais en tant que mauvais. » Cette variété illimitée des soi-disant critériums du goût risque fort de ruiner l'esthétique individualiste, mais d'enrichir l'esthétique sociologique.

En effet, elle doit amener à l'anarchie impressionniste toute histoire, critique ou esthétique individualiste qui veut être fidèle jusqu'au bout à son principe. *Tandis qu'on peut dépasser cette carence par le relativisme scientifiquement organisé de l'esthétique sociologique; et l'on ne connaît pas d'autres moyens pour y remédier positivement.*

Reprenons le langage que nous connaissons déjà. Tout chef-d'œuvre génial est un record homologué. Mais par qui peut-il l'être, sinon par le public, avec ou surtout sans jury officiel? Public varié, puisqu'il y a des chefs-d'œuvre pour professionnels et d'autres pour profanes, des génies à la mode sans avenir et des génies d'avenir mais inactuels ou à retardement. Dans, par et pour quelles consciences tel ou tel génie existe-t-il? Voilà l'un des problèmes essentiels de toute esthétique, dont la solution ne peut être que sociologique en dernière analyse, sinon en première. Faute de l'avoir résolu ou

de s'en tenir à l'incohérence impressionniste, il ne reste d'autre critérium de cette valeur que le recours à l'unversalité utopique et invérifiable, c'est-à-dire à l'absolu ou au supra-sensible hypostasié. Or, cette hypostase n'est trop fréquemment que l'arbitraire des goûts individuels, le caprice des modes et la paresse des traditions, érigés en lois sous le masque des éternels principes.

En fait, ce n'est pas une valeur géniale existant objectivement en dehors de toute conscience qui provoque sa consécration par nos consciences; c'est la consécration par un public qui fait exister cette valeur géniale pour le public. Et il n'en existe pas d'autre; car, encore une fois, ici *valoir c'est être; et valoir c'est être évalué.* Evalué par qui? « Par moi seul et c'est assez », répond l'un. « Par tous, et sans exception possible », répond un autre. « Par quelques-uns, que des causes précises rendent solidaires sur ce point », répond le sociologue; et il paraît être d'accord en cela avec l'historien et le critique réfléchis, ces sociologues qui s'ignorent.

Mais quel que soit son rôle exact dans la vie collective et spécifique des formes, il faut expliquer, autant qu'il est possible, le génie créateur et inspiré. Les individualistes reprochent aux sociologues de ne pas le faire. Voire! Mais où et comment est-ce donc qu'ils le font eux-mêmes? Ils constatent, comme tout le monde, les génies reconnus, et nient, comme il convient, les génies inconnus ou méconnus en leur temps, ceux qui attendent l'heure, encore incertaine, de leur valorisation ou de leur réhabilitation espérée. Ils décrivent, comme tout le monde, leur comportement, c'est-à-dire leurs vies et leurs œuvres. Et ils jettent pudiquement sur ces mystères le voile de l'inconscient ou celui de l'inconnaissable. La phénoménologie contemporaine elle-même, ce dernier avatar de l'antique intuitionisme mystique, ne peut qu'ajouter à ces historiettes ou à ces grands mots la prétention métaphysique de prendre, à travers eux, l'intuition immédiate de l'essence de chaque être; assertion invérifiable, qui n'ajoute rien à nos connaissances positives sur le génie; donc hypothèse inutile, de quoi, en bonne méthode, mieux vaut faire l'économie.

Bref, en tant que témoignage physiologique et psychologique d'une fécondité exceptionnelle de certains centres cérébraux dans leur fonction ludique de restructuration des structures mentales en « suprastructures » contrapunctiques,

le secret du génie artistique est une donnée mystérieuse qui échappe tout autant à l'esthétique sous ses formes individualistes que sous sa forme sociologique.

Enfin est-il bien vrai que les artistes de génie soient voués à l'incompréhension de leur milieu, et à la lutte contre lui?

C'est naturellement le cas de la plupart des révolutionnaires, puisque telle est leur vocation. Mais d'ordinaire un entourage sympathisant, plus ou moins étendu, sent autant ou presque autant qu'eux ce besoin de renouveler les formules épuisées, auquel leurs initiatives ont pour rôle de satisfaire. Comme, en fait, la masse tient plus souvent à conserver ses habitudes qu'à les changer, il est naturel que les novateurs ne soient soutenus, sauf exception, que par une élite : celle du « petit nombre des élus » dans le paradis de l'art, d'où les tièdes sont exclus, comme ils le sont de tout ciel. Ainsi en a-t-il été pour Wagner, Mallarmé, Cézanne et bien d'autres. Mais, en art comme ailleurs, une aristocratie est un fait d'ordre sociologique autant qu'une démocratie, et le petit public d'un cénacle résolu est social autant et plus qu'une foule amorphe, unanime peut-être, mais inorganique et passive.

En réalité, la règle la plus générale est que *les révolutions esthétiques sont en opposition fréquente avec les goûts régnants du milieu anesthétique*, pour qui l'art traditionnel, mort ou survivant, est l'aliment nécessaire et suffisant d'un goût tiède et peu cultivé, soucieux d'être rassuré par ses habitudes éprouvées, et de n'être pas inquiété par les dangers des entreprises neuves. *Mais elles sont en harmonie avec les besoins esthétiques d'une élite éduquée, douée, active*; celle que lassent les traditions usées, et qui s'attache passionnément à promouvoir des arts vivants, sans souci des survivants, en plein amour du risque esthétique.

La révolution romantique heurtait le conservatisme politique et économique de la société bourgeoise à son époque; mais elle suivait parfaitement le rythme spécifique de la « loi des trois états esthétiques », qui veut qu'après un âge classique et sa survivance pseudo-classique vienne une réaction romantique. Au milieu du XIXe siècle, le goût nouveau de Wagner choquait à Paris celui des profanes du Jockey-Club et des sourds musicaux de la critique alimentaire; mais il ralliait dès le même temps un public enthousiaste aux concerts Pasdeloup, Colonne et Lamoureux; et le clan des Gautier, des

Baudelaire, des Mendès, des symbolistes militait fanatiquement pour lui.

Le goût des peintres impressionnistes était en désaccord violent avec celui des banquiers et des professeurs de dessin de leur temps, mais en accord avec celui des adeptes de leur petite chapelle et d'un groupe d'amateurs, d'écrivains, de critiques d'art, enfin de la clientèle de marchands-prophètes comme Durand-Ruel et Vollard, dont les antennes de salles de ventes pressentaient à merveille, — mais non à miracle, témoin certains de leurs lancements malheureux, — les belles enchères prochaines.

Nous retrouvons ici l'un des aspects de la vie caractéristique des formes, ou des suprastructures d'un univers idéal de l'art, insérée parmi les structures du monde réel « comme un empire dans un empire ». L'esthétique sociologique bien comprise doit admettre qu'*il existe une société esthétique relativement autonome dans l'ensemble de la société.* Elle espère tirer de là de riches conséquences, et au sujet de l'art et au sujet de la société.

V. Conclusions

Résister aux puissantes séductions traditionnelles, — diverses jusqu'à la contradiction, — des esthétiques mystiques, individualistes, impressionnistes, intuitionnistes, totalitaires, naturalistes, — faire leur part légitime aux sources personnelles de l'organisation collective de la vie artistique, — définir les multiples fonctions que la conscience collective remplit dans le sentiment profondément humain de la moralité propre à l'art ou de sa probité technique, — lesquelles sont principalement de promulguer, appliquer ou abroger les lois des styles, de sacrer les génies en arbitrant les parties et en sanctionnant les succès et les échecs, enfin d'opter entre le rêve près de la vie et l'évasion loin d'elle, — tels sont les préceptes essentiels de la méthode dans l'esthétique sociologique, — qui ne prétend nullement être à elle seule toute l'esthétique, mais seulement le couronnement nécessaire de toute esthétique positive d'esprit scientifique, à quoi l'on peut espérer que l'avenir est réservé dans la culture d'un humanisme intégral.

Sorbonne.

Felt Beauties and their Evaluation

by R. W. Church

Among more than a few aestheticians, there would seem to be a quiet conspiracy designed to foster the notion that the proper subject matter of aesthetics is something called beauty or the beautiful. This is recognized by Professor Parker, who writes at the outset of his paper on *The Nature of Art* that, " The assumption underlying every philosophy of art is the existence of some common nature present in all the arts, despite their differences in form and content; something the same in painting and sculpture; in poetry and drama; in music and architecture. " [1] Thus Mr. Carritt, for example, demands that we seek out that characteristic common to all beautiful things by virtue of which they are beautiful. And he interprets Croce as holding that beauty is a universal that has individuals but no species. Indeed, in some quarters the notion that the subject matter of aesthetics is the beautiful is so well entrenched that to deny it is regarded as an unrecognized form of lunacy.

Now it is hardly to be denied that this assumption about the subject matter of aesthetics entails consequences that are very convenient. For example, consider evaluation, or the comparison of felt beauties in fact as being more or less beautiful. On the assumption in question, beauties are compared as more or less beautiful in point of their common characteristic, the beautiful. Chartres is more beautiful than Beauvais because, or for the reason that Chartres possesses more of the beautiful than does Beauvais. If a man suggests that this evaluation seems rather inane, he will be told that he lacks

[1] *Revue internationale de Philosophie*, Vol. I, No. 4, p. 684.

spirituality; that he should steep himself in *Peels Castle* in the hope that he may receive some intimation of the light that never was on sea or land.

Yet if we but acknowledge a certain principle we are constrained by it to conclude that the subject matter of aesthetics could not be the beautiful, or beauty as such. That principle is the tautology that *to be is to be determinate*. The predicate " to be determinate " means what is meant by " to be distinct from anything else ". If an alleged being were not distinct from something or other it would not be distinct from anything, and so would be nothing at all. To be determinate means being *this* being rather than *that* being. And a being that were not this rather than that would be no being at all. Thus " to be determinate " means what is meant by " to be ". And to be in any sense or in any form means at least that the being in question is distinct, itself, determinate. Hence " to be " means what is meant by " to be determinate ", and conversely. That is why to be is to be determinate is a tautology.

It may be well to remind ourselves at this juncture that although some tautologies are verbal, it does not follow from this that all tautologies are verbiage. It would seem that some thoughts are tautological in nature. The content of the predicate term in thought repeats the content of the subject term in thought. Such is the case (I submit) in the tautology, to be is to be determinate. That tautology is the thought that to be is to be distinct from something else; i. e., to be determinate.

Then, too, it may avert misunderstanding if it be pointed out that to be is to be determinate is not a deduction from the law of non-contradiction or from anything else. A tautology is of course strictly consistent with the law of identity. But it is of the nature of the case that a tautology may not be inferred from anything at all.

It is likewise of the nature of the case that a tautology *per se* refers to nothing beyond itself. To assume that the cogitative tautology, to be is to be determinate, necessarily has an ontological referent would be to assume that the laws of thought are of necessity the laws of beings. That sort of presumption too easily yields a dogmatic intellectualism. And it is uncalled for, since the reality of beings may be posited without much presumption. Now as more than one philosopher from Aristotle to Bradley has pointed out, a being that were

not distinct from something else would be nothing at all. To be distinct is to be determinate. And to be determinate is to be. Conversely, to be is to be determinate; where to be determinate means what is meant by to be distinct from anything else.

But what bearing, we shall be asked, have these considerations in ontology on aesthetics? Every bit as much as they have on anything else, we must reply. Aesthetic experiences are real. To be real is to be determinate. That is a tautology. And it excludes from consistent theory any notion of the reality of the beautiful, or beauty as such.

For consider, the beautiful could be no determinate, felt beauty, such as that of the Tree of Jesse window for a passing traveler, or such as that of the *Mona Lisa* for Walter Pater. No more could beauty as such be identical with any range of determinate beauties. For if it were no more than a range of beauties, then it would be not distinct from the determinate beauties which exhaustively constitute that range. Hence it would be nothing in its own right at all.

Since the beautiful may be neither a determinate beauty nor a range of determinate beauties, it could only be beauty-indeterminate. But being-indeterminate is strictly verbiage. Being-indeterminate would be in no respect distinct from anything else. And so being indeterminate would be not distinguishable from nothing.

In some quarters it is established practice to urge that things called by the same name must have *something* in common because they are called by the same name. Those who stand on this argument recognize that a way over a river and a card game are called by the same name, " bridge ". They do not affirm that the way and the game have something or anything in common. Nevertheless, they do urge that felt beauties *must* have a common character *because* they are called by the same name, " beauty ". For surely, things that are properly called by the same name must be in some respect the same.

In view of the many exceptions which this line of argument even acknowledges, it ought to be suspect on the face of it. There is no impropriety in referring to a certain heavenly body as a star, and in referring also to a very earthly creature as a star. But the argument that because things are called by

the same name, they must, therefore, be in some respect the same, is more than suspect; it is fallacious. To be sure, every single case of the same thing should be called by the same name, if we are to avoid equivocation. Now it is assumed to follow from this that every use of the same name must be made with reference to the same thing. Thus, as convertend, we have the proposition, all cases of the same thing should be called by the same name. This is alleged to yield the converse, all uses of the same name must be made with reference to the same thing. Plainly this is the illicit conversion of a universal proposition. All that follows from the convertend in question is that *some* uses of the same name must be made with reference to the same thing; namely, those uses of a name that render it a technical term.

Thus we may notice that arguments to the conclusion that things called by the same name must therefore be the same derives from an elementary confusion. The fact that a way over a river and a card game are properly called by the same name does not even tend to prove that they have anything in common. And the alleged logic of the matter is illicit.

Presumably it will be urged that, even so, diverse beauties are in fact called by the same name. Surely this must mean that the beauties of architecture and music, poetry and painting, sculpture and the dance are in some sense the same? This pertinacity constrains us to ask what it means to say of any two experiences that they are the same, or that they have something in common. To say that two experiences are the same is to say at least that they resemble each other. Thus whenever we insist that diverse beauties are the same in that they are beautiful, we assert that diverse beauties resemble each other in being beautiful. The beautiful is thus alleged to be the resemblance in respect of which diverse beauties resemble each other.

The theory that diverse beauties have something in common assumes that there is a common nature or form or characteristic in respect of which diverse beauties are resembling. This nature, form, or characteristic is the resemblance that diverse beauties bear to each other. Let us, then, ask what it means to say of two experiences that they resemble each other. This may help us to realize how much we take for granted in assuming that diverse beauties have the beautiful in common.

For whenever " the beautiful " is taken to be the name of a nature, form, or characteristic that is common to diverse beauties, " the beautiful " is then assumed to be a form in respect of which diverse beauties resemble each other.

Diverse resemblances are called by the same name, " resemblance ". If diverse beauties must have something in common because they are called by the same name, then diverse resemblances likewise must have something in common. Yet what could this alleged common nature *be*? Since it would be common to diverse resemblances, it could be no determinate resemblance, such as the hue of two ten cent stamps. No more could this universal resemblance be any range or set of determinate resemblances, x to n. For were it that this alleged common nature were exhausted or wholly present in a range of resemblances, it would be identical with those determinate resemblances. In that case, the common nature in question would be nothing in its own right, for it would not be distinct from those respective resemblances themselves.

Thus we may notice that resemblance as such may be no determinate resemblance such as that exhibited by two cases of middle C, and that it may be no range of determinate resemblances whatever. Since resemblance *as such* could be no determinate resemblance *such as* this one, or *such as* that one, and so on to n, resemblance as such would have to be distinct from all determinate resemblances. Consequently, resemblance as such would be resemblance-indeterminate. And being-indeterminate is verbiage. For to be at all is to be determinate—to be distinct from something else.

We are thus obliged to conclude that the abstract noun resemblance is not the name of a common nature, form, or characteristic. In two cases of the same hue we have a resemblance. In two cases of the same pitch we have another. These diverse resemblances are both called by the same name, " resemblance ". We have asked whether or not they have a nature or characteristic or form in common. Since this common character could be no determinate resemblance nor range of resemblances, it could only be resemblance indeterminate. And the indeterminate would be indistinguishable from nothing.

The same reasoning applies *mutatis mutandis* to the beau-

tiful or beauty as such. Yet why is it, we may be asked again, that sensible men think that diverse beauties do have something in common? Partly because these men are confused by the fallacious force of what may be called " the same name argument ". And partly because, in failing to distinguish between two senses of resemblance that are radically different, these men fail to see that what can be expected of experiences that are resembling in the one sense, can hardly be found in experiences that are resembling in the other.

Thus, for example, in a resemblance that consists of two cases of the same hue the constituents of the resemblance are strictly the same. But we also speak of experiences that are resembling, though not the same. Orange resembles red; but an orange hue is not strictly the same as a red hue. A sour taste resembles a bitter taste; yet the one is not strictly the same as the other. They are resembling yet they are diverse. Since the logic of resemblance in this sense of the term is rather complicated, it cannot be so much as broached within the space available here. I have attempted to make out this distinction as well as some of its implications elsewhere.[1] In this connection I wish to mention only the following considerations.

Experiences that resemble each other in being strictly the same do have something in common; for they are the same. Thus two cases of orpiment of the same intensity and saturation have in common the qualitative character that is that shade of yellow. Now if we fail to distinguish clearly those resemblances which are the same from those resemblances that are diverse, then we may come to expect of experiences that are resembling though diverse what in fact we find in experiences that are resembling in being the same.

For consider that, on the one hand, two cases of the same hue exhibit a resemblance, and that, on the other hand, orange resembles red. Now these two kinds of resemblance are called by the same name; and a resemblance of the first kind exhibits a common characteristic in the very hue that is the same in two cases of itself. Now since resemblances of both kinds are called by the same name, and since resemblances of the first kind exhibit a common characteristic, in default of a clear

[1] *An Essay on Critical Appreciation*, London, 1938.

realization of the radical difference between resemblances that are the same, and resemblances that are diverse, it is perhaps natural to expect of resemblances that are diverse what we do find in resemblances that are the same. Thus the demand for a nature, form or characteristic that were common to the diverse beauties of this world would seem to derive in no small part from a fallacy enforced by a confusion. The fallacy is that of the same-name argument. The confusion is that which arises when we expect of resemblances that are diverse what is of the nature of the case only in resemblances that are the same.

The conclusion that the beautiful or beauty as such is a chimera does not even tend tc deny the reality of determinate, felt beauties in fact. But since there can be no common nature or form that would be the proper and peculiar referent of " beauty ", it will be seen that " beauty " is a term verbal which, in every case of its use, will derive its connotation from its context. This context will be a description of a beauty in fact.

To adopt the familiar view that a beauty is a satisfaction that is enjoyed in and for itself alone, or without ulterior interests, is not to recommend that aesthetic experiences should be persistently fatuous. The feelings of the egotistical romantic that are engrossed in themselves constitutes a genuine aesthetic experience, to be sure; but such blind delights are not the aesthetic experiences of intelligent men. Satisfactions need not occur in states of cerebral emptiness. Usually we are satisfied by or with something; and as a man descriminates more and more fully the qualities and relations by which he is satisfied, his aesthetic experience thus becomes the more critical or intelligent.

Critical appreciation lies between two extremes. At the one, there are crude emotions and fatuous pleasures. At the other, there are the precious thrills of the aesthete. At both of these extremes aesthetic experiences are uncritical; but they are so for opposed reasons. Crude emotions and fatuous pleasures are so full of sentience as to be almost devoid of everything else. And, at the opposite extreme, the cerebral vagaries of the aesthete are merely precious when they are more than inane.

Satisfactions that occur between these extremes suffuse qualities and relations by and with which these satisfactions

are satisfied. Whenever the aesthetic situation thus constituted is devoid of any ulterior interest, there a beauty exists. And the more fully the aspects of an aesthetic situation are discriminated, the more fully may that beauty be described. The terms and syntax of that description will constitute the context from which the term " beauty " will derive its connotation with reference to that aesthetic situation.

The traditional distinctions between aesthetic or felt materials, forms, and expression afford useful rubrics under which the discriminated aspects of an aesthetic situation may be arranged. Needless to say, even the mention of these topics raises many questions, none of which can be so much as touched upon here. [1] In this connection, I wish only to point out that as there is no resemblance as such, so there may be no satisfaction as such, no form as such, no expression as such.

Satisfactoriness or satisfaction as such could be no determinate satisfaction such as this one, or that one. Nor could satisfaction as such be any range of determinate satisfactions. Hence satisfactoriness could be the name of nothing determinate. Like " beauty ", " satisfaction " is a term verbal which derives its connotation from its context in every case of its use. This context will consist of a description of what is satisfying in an aesthetic situation.

Formalists in aesthetic theory not infrequently take it that " form " is the name of something that is shared by diverse forms. This something would be present in and shared by the chiasmos of the Spearbearer and an alexandrine. Thus it could not be exhausted in any determinate form such as that of a sonnet, or that of an alternating sequence of hues. No more could form as such be exhausted in any range of determinate forms, however elaborate. Hence form as such would be form indeterminate, and that is verbiage. There is no being of which " form " would be the proper name. " Form " is a term verbal which derives its connotation from its context in discourse.

The same reasons, *mutatis mutandis*, constrain us to conclude that there is no expression as such. This is to say that " expression ", like " form ", is a term in discourse which

[1] My own opinions about aesthetic materials, forms, and expression have been submitted in my *Essay on Critical Appreciation*.

derives its connotation from its context. Descriptions of the expression, forms, and aesthetic materials of an aesthetic situation will yield a description of the content of the satisfaction that suffuses the felt situation thus described. Taken together, these descriptions will constitute the context from which (in accordance with the syntax of that context) the terms " aesthetic material ", " form ", " expression ", and " satisfaction " will derive their respective connotations as they are then used by a man with reference to that felt situation. Since that aesthetic situation is suffused by a satisfaction which is satisfied with that situation in and for itself alone, it is a beauty in fact. Thus the description of that felt situation will constitute the connotation of " beauty " as that term is used with reference to that beauty in fact by the man who formulated the descriptions.

It is easy to say that a painting is beautiful. It is also easy to say that it is more beautiful than some other painting. Those who insist that " beauty " is the name of a nature, form, or characteristic that is shared by the diverse beauties of this world find little difficulty in explaining what they mean when they say that *The Angelus* is beautiful. It participates in the beautiful. And they explain that this Millet is more beautiful than the Masaccio *Crucifixion* by saying that the work of Millet participates in the beautiful more fully than does that of Masaccio. Now to refer to the beautiful as a source of explanation is to refer to a term verbal which, in default of a context from which it could derive connotation, is verbiage. And the context may be supplied not by a description of any phase even of the beautiful. For, on the principle that to be is to be determinate, there could be no such being. Those who refer us to it as the explanation of what they mean when they say of a felt situation that it is beautiful explain nothing. For there could be no such being as the beautiful. But they do thus indicate the ease with which they hypostatise abstract nouns and adjectives.

It is sometimes urged that the being of something or other sommon to diverse beauties is the presupposition of their being compared. Thus we are told that to deny that beauties have a common nature is to deny that beauties are comparable. And clearly the denial in question does deny that beauties are comparable in point of a common nature which, upon enquiry,

turns out to be a chimera. From this it hardly follows that beauties are not comparable in any other way. And it is pretty plain that, for example, one form-value drawing by Maillol is comparable with another form-value drawing by him in respect of the resemblances which those drawings exhibit.

This is not to say that many, much less all beauties will be found comparable in respect of resemblances in our first sense of the term; i.e. resemblances that are the same. The beauties of two reproductions of an acquarelle by Cézanne are comparable in this sense. And designs that are repeated in textiles and in architectural ornament afford other examples. Yet usually a work of art that is not banal will have a certain quality, a *je ne sais quoi* that is unique, unmatched, and therefore incomparable in the sense that it is not strictly the same as anything else in the world. Probably few if any works of art that are justifiably called great are comparable in respect of resemblances that are the same. But this does not mean that they are not comparable in any sense. As orange is more like red than blue, so, for example, a Cézanne of his period at Auvers is more like another Cézanne of that period than is the work he did during his full maturity in Aix.

There are those who first conclude that works of art are not comparable, and then proceed to compare two Tintoretto's as being more like each other than an early Titian, such as the *Bacchus and Ariadne*. In finding works of art to be not comparable they find that they exhibit no resemblances that are strictly the same. In feeling that one Tintoretto is more like another Tintoretto than an early Titian, they realize implicitly that experiences may be and are resembling though not the same. Thus it is that a yellow resembles a green, a sour taste resembles a bitter taste, a chilly evening resembles a cold evening, a wave of nostalgia resembles a pang of homesickness, and so on indefinitely. The logic of resemblance in this sense of the term is regrettably complicated; it cannot be even broached here. [1] In this connection, I can attempt only to indicate two considerations. First, that in the field of aesthetics there are but few resemblances in the sense in which resemblances are strictly the same. Consequently, there will not be many evaluations, or comparisons of aesthetic values,

[1] This subject is discussed at some length in *An Essay on Critical Appreciation.*

than can be based on resemblances in this sense of the term. Secondly, that many aesthetic experiences are resembling though diverse, as an orange hue and a red hue are resembling though not the same. In this sense of the term, evaluation has many resemblances upon which to proceed.

Now it will be evident that just as a man can compare things only in point of resemblances of which he is aware, so also a man can evaluate things, or compare their values, only in point of values in them of which he is aware. Since a man's conception of the nature of value will at least prejudice what his attention selects within an aesthetic situation for emphasis, it is of the first importance for evaluation that the art critic himself should realize what is his conception of the nature of value. For the values he would compare constitute the terms of his evaluation.

Something of the bearing of the value theories of F. H. Bradley, G. E. Moore, and R. B. Perry on criticism has been considered by me elsewhere.[1] In this connection I wish only to examine briefly some characteristics of the one of these theories that seems to me the most plausible; namely, that of R. B. Perry[2] and D. W. Prall[3]. As a theory about the nature of value, the view that value consists in the relation which an object sustains to an interest, seems to me to have much to recommend it. But the theory about the criteria of value which Professor Perry advances seems to me infected with grave difficulties.

However, before going on to ask about Professor Perry's views in that regard, I wish to take up (albeit very briefly indeed) a conception of criteria of value that is a very hardy perennial. This is the claim that there are universal, absolute standards of value. Now is not this claim really gratuitous? For it would seem to be not susceptible of demonstration on any philosophical grounds whatever. Consider that the reality of universal standards could not be demonstrated by induction. Presumably the reasons for this negative conclusion are familiar. There would seem to remain but two alternatives : either we intuit the universality of certain standards, or we deduce it. But we assume, whether implicitly or explicitly,

[1] I.e. in the above mentioned *Essay*.
[2] *The General Theory of Value*.
[3] *A Study in the Theory of Value*, Univ. of California Press.

that *we* intuit universal and absolute criteria is to dogmatize on the strength of nothing more than the editorial " we ". One man may assert that he himself intuits standards that are universal. But whether or not other men share his insight will then become part of the question at issue. And the history of taste and criticism in the fields of painting and sculpture alone makes it all too clear that universal criteria of aesthetic value have not been discovered, even by those who were the most optimistic about the finality of their claims.

Our second alternative remains. May we not arrive at universal standards by deduction? Not without begging the question, it would seem. Consider that the conclusion of our deduction would have to be a statement of value; for otherwise it would not be about value and so could not be a criterion of value. Since the conclusion in question would have to be a statement of value, the premise from which it were deduced also must be a statement of value. As premise, this statement of value would be logically prior to the conclusion deduced from it. Thus, in order that we might arrive at a *criterion* of value by deduction, we should have to know in the first place the values from which we yet propose to infer the criterion of all values.

It was pointed out above that any attempt at honest evaluation could only presuppose some awareness of the values that would be compared. In Professor Perry's words, " if one object is better than another it must be better in respect of the same condition that renders it good, or worse in the same respect that renders it evil. It must be not only more or less, but more or less *valuable*... Now value consists, as we have seen, in the relation which an object sustains to favourable or unfavourable interest, and if an object can be said to be better or worse this must be because the relation in question determines these differences. It is the interest which confers value on the object, and it also must be interest which confers the amount of the value. This would hold whatever the definition of generic value. " [1] With this definition of generic value in mind, we may go on to consider Professor Perry's conception of the criteria of evaluation.

As is well known, the theory that value is relative to

[1] R. B. Perry, *The General Theory of Value*, pp. 599, 600.

interest has been criticized in several quarters on the ground that it makes of value something merely subjective. If " it is the interest which confers value on the object ", then the interest of any man in war confers value on war. The reply that war is indeed an object of value to that man only serves to emphasize the subjective or personal status of value on this theory. It is clear enough that the interest theory of value would be unsatisfactory if it could, in the nature of the case, offer no criteria whatever for the objective of impersonal comparison of values.

Four criteria of value are advanced by Professor Perry. These are correctness, intensity, preference, and inclusiveness. The first of these, correctness, would appear to be a rather objective standard. Yet, and as Professor Perry points out, it does not afford us a standard of greater or lesser value. " To judge an interest to be correct or incorrect does not in any sense predicate more or less of the interest, and thus does not in any sense predicate better or worse of its object ". [1] The three criteria remaining are criteria of more or less value. For, as we shall see, they define quantities of interest. Wherefore, on Professor Perry's view, the object of the stronger interest is by that very fact the more valuable.

Yet the first and second of these criteria, intensity and preference, are far from objective. The fact that John Doe is more intensely interested in A than in B is simply that fact about John Doe. This is likewise the case with preference. The fact that John Doe prefers C rather than D is merely that fact about him. To be sure, the felt intensity of a strong interest, or the felt force of this preference over that one, afford a man means of comparing the strength of his own interests. But neither intensity nor preference afford an objective standard under which a man could urge his interests upon others.

The remaining criterion, that of inclusiveness, would seem at first blush to be severely objective. Professor Perry maintains that under it questions of comparative value can be decided independently of my interest or yours; although not of course independently of all interests whatever. Now it is plain enough that, so long as inclusiveness is taken as a merely personal or subjective standard, it is applicable to questions of

[1] *Ibid.*, p. 612.

comparative value. It may be urged that an object which satisfies two of John Doe's interests has more value for him than an object that satisfies only one of his interests. Then again, it would seem that an interest in and through which several conflicting interests are integrated will yield an inclusive satisfaction of more value to the subject of those interests than he could obtain by the satisfaction of any one of the interests thus integrated. But Professor Perry does not restrict the application of the standard of inclusiveness to the interests of any one subject. In his view, it is not requisite for the application of this standard that the interests in question should be the interests of one person. For Professor Perry holds that an object which James and John both like is *ipso facto* better than an object which John likes and James dislikes. " The object which James and John both like is better than the object which either or both dislike, because the latter contains no more good than the former and *some* evil. Similarly, what James and John both dislike is worse than what either or both like. "[1] Thus, on this view, an object of interest to many people *ipso facto* is superior in value to an object that is of interest to only a few people. And so we pass from the merely personal or subjective to the socially objective.

Yet this transition from the subjective to the objective would appear to rest on a confusion. To be sure, an object that is of interest to twenty thousand people is an object that is widely valued. For it has value for twenty thousand people. Now on the form of the interest theory of value that is advocated by Professor Perry, " having value ", means what is meant by " being valued ". And, " having much value ", as in the case of the object of the interests of twenty thousand people, means what is meant by " being much (or widely) valued ". Yet " being much (or widely) valued " may be easily mistaken to mean " being very valuable ". And this would be a mistake for the reason that there is no necessary connection between being valued and being valuable. Let us assume that the use of morphine is an object of interest to twenty thousand addicts. Then the use of that drug is widely, or much valued. Yet this would not even begin to show that what is thus widely valued is very valuable.

[1] *The General Theory of Value*, p. 646.

A similar confusion would seem to vitiate Professor Perry's argument that, "If to James' interest in pushpin there is added John's interest in poetry, there is more value in the world than there was before; pushpin *and* poetry are more valuable than pushpin *or* poetry."[1] Yet all that we have a right to conclude from these hypothetical facts is that there is that more valu*ing* in the world, and that pushpin *and* poetry are more valu*ed* by James *and* John than either one would be by James or John alone. Only if the interests in pushpin *and* poetry were both James', or both John's, would those interests together constitute more value than an interest in pushpin, or an interest in poetry.

It may be rejoined to this that, on Professor Perry's view, there is indeed a necessary connection between being valued and being valuable. For by definition on this theory value consists of being valued. This rejoinder would seem to improve matters but little if at all. It may now be urged that as there is more valuing or being valued in existence, so there is more value in the world. But this would seem to be a Pyrrhic victory. If being valued means being valuable, then anything that is widely valued *ipso facto* is very valuable. From this it would follow that anything that is valued by (say) twenty thousand people is *ipso facto* more valuable than something that is valued by (say) one thousand people. Does this consequence not imply that popular trash is more valuable than great literature?

If values were merely enjoyed, but never compared, no questions as to criteria of value would arise. It was pointed out above that the reality of universal, absolute criteria is not demonstrable. In the absence of standards of value that would be universal and absolute, it would seem that our criteria can only be hypothetical.

Now whatever we may find that an hypothetical criterion is in any detail, it will be at least a standard by which one value may be adjudged better than another. This excludes as possible criteria of value all judgments or statements of fact. The statement "This umbrella is full of holes" in no sense expresses an evaluation of that umbrella. Just so with any strict judgment of fact; it is not about value at all. Yet a cri-

[1] *Ibid.*, p. 648.

terion of aesthetic values must be about aesthetic values. Since judgments of fact are excluded by their irrelevance to matters of value, we are constrained to conclude that a criterion of value can only be a judgment of value. For there is no other alternative.

A criterion is defined as " a characteristic attaching to a thing, by which it can be judged or estimated ". This may serve to remind us that a criterion is something more than a characteristic : It is a characteristic by which the comparative value of an aesthetic situation can be estimated. Although there are no universal and absolute criteria of value; no characteristics in virtue of which the things that possessed them *ipso facto* would be more valuable than things without them; still, there are characteristics that are valued. These valued characteristics may be taken as criteria, not absolutely, but hypothetically. This procedure will afford us a conception of value-criteria as something more than wholly personal in their grounding.

However, before we proceed to illustrate the nature of criteria as hypothetical, it may be well first to remind ourselves of two general considerations. Sometimes questions are raised about the comparative values of widely different styles of an art. At the same time, the questioner explains how little the styles in question have in common. For example, a question might be raised as to how the comparative values of Greek and Egyptian sculpture could be made out.

Presumably it is plain that only similars can be compared. Then it ought to be evident that examples of widely different styles of sculpture afford but a slender basis for comparison in point of value as in other respects. Any man who is sufficiently perceptive and articulate can explain what it is he finds in Greek sculpture that makes him prefer it to Egyptian sculpture. But that would be the statement of the content of a preference; not an evaluation, or a *comparison* of values, for it states not a comparison but rather a contrast of values. To be sure, a man can describe the characteristics in Greek sculpture that he prefers; and then, taking these characteristics hypothetically as criteria, he can impose their consequences upon any reasonable man who accepts those criteria. Yet this could hardly decide much of a question as to the comparative value of the one sculpture over the other. For it is hardly

likely that styles of sculpture so different would yield many valued characteristics that could be compared. And to explain that various examples of Greek sculpture of the Fourth Century are very different from works of the Middle Kingdom in respect of the presence of characteristics, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, in the Greek sculpture and their absence from the Egyptian, is to state a *contrast*, not a comparison. A preference for characteristics *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, is just that; not a judgment in which those characteristics are compared with similarities in works of the Middle Kingdom. That would be inevitable on any conception of evaluation. For the valued characteristics in question are without counterpart in Egyptian sculpture. And no conception of evaluation could explain how characteristics that were dissimilar could be compared as more or less valuable, or compared at all.

These considerations may seem to labour the obvious. Yet it is not seldom that arguments arise over the comparative value of one style over another one, while at the same time little or no attempt is made by the respective protagonists to explain how, or in what respects, the two styles could be compared. For example, it is urged that *buon* fresco is superior to tempera painting. Yet in the very formulation of this specious evaluation, it will be explained how different frescos are from paintings in egg tempera. Actually, any such essay in evaluation yields a statement of what the writer of it prefers in *buon* fresco. Anyone who agrees with him may offer a similar statement of his preference in that regard. But that could hardly be an evaluation of a fresco. Any statement about the presence of certain values in a man's experience of a fresco and of their absence from paintings in egg tempera is the statement of a contrast, not a comparison. Therefore, such a statement could not be an evaluation.

Disparate styles may be contrasted. But simply because they are disparate they may not be compared. For that reason, questions about the comparative value of works of art of diverse traditions usually are hardly more than irrelevant. Since the words in question have but little in common, there are but few respects in which they could be compared.

The second general consideration of which it may be well to remind ourselves is that, as we noticed above, there are at least two senses of " resemblance " in which felt beauties may

be compared for evaluation. On the one hand, there is the sense in which resemblances are strictly the same; as, for example, the hue of two five cent stamps is the same. Presumably few aesthetic experiences will resemble each other in many respects in this sense of the term. But on the other hand, many experiences are resembling, though diverse. Thus, for example, genuine ultramarine resembles cobalt blue, and resembles it rather closely, but they are diverse, not strictly the same. In this same sense of resemblance, some characteristics of form drawings by Maillol resemble each other more closely than they resemble almost anything else. Though there be few works of art that are comparable in being strictly the same in many respects, there would seem to be many that resemble each other in the second sense of the term.

We have seen above that the reality of absolute, universal standards is not demonstrable. It would seem then that our criteria for evaluation can only be hypothetical. This is to say, in part, that certain characteristics may be discriminated in any aesthetic situation and then taken as criteria by which the value of comparable situations may be estimated. Now on an interest theory of value, a man's attention will select *these* characteristics as his criteria rather than *those*, either because he is the more intensely interested in them, or because he prefers them, or because they are the more inclusive [1]. For example, a man might select as his criteria certain characteristics that satisfy his interest in colour balances and his interest in linear composition, rather than characteristics that satisfy, no matter how intensely, his interest in the former alone. Or, if his aesthetic situation afforded no inclusive criteria, he would prefer the characteristics that were thoroughly satisfactory. And in default of any such criteria, he could still select

[1] The difference between intensity of interest and preference is pointed out by Professor Perry. " This difference between ' intenser than ' and ' preferred to ' is further confirmed by their independent variability. As the interest in tepid water rises in the scale of intensity, it does not rise in the order of preference and take the place of cold water or wine. The interest of the very thirsty man in tepid water may reach any degree of intensity, and still remain least in the order of preference. Furthermore, in order to determine the place of an object in the order of preference one attempts to equalize and discount the intensity of their appeal. " (R. B. PERRY, *The General Theory of Value*, p. 617.)

those characteristics of his felt situation that were the most intensely interesting to him.

With his criteria discriminated and described in his own mind as fully as his capacities for discrimination and his education permitted, our man would be able to explain why he values his aesthetic situation more than some other though similar one. He can also see something of what he is committed to by the acceptance of those criteria, rather than other ones. If his criteria for painting be the conspicuous characteristics of egg-tempera, then along with the inward glow, the egg-shell gloss, and the clarity and freshness of the hues, he will be obliged to accept the marked limitations of this medium. For they are of a piece with the criteria he has selected.

Now it will be plain that there is nothing about any characteristic selected as a criterion that could impose it on other men's minds. A man may recommend his criteria in a certain connection to other men as hypotheses. Any one who agreed to accept those criteria in that connection, would commit himself to them as antecedents from which an evaluation would follow. Both men would be bound by that evaluation, for the reason that they had agreed upon the antecedents of which it would be the consequent.

This means that evaluations are compound. They will consist of the criteria, for they are the antecedents from which the consequent evaluation is inferred, and also that evaluation itself. Thus, if the criteria be such and such valued characteristics, and if situation A exhibits more of those characteristics than are found in aesthetic situation B, the issue in evaluation is clear. Any one who accepts those criteria and finds accurate the description of the aesthetic situations to be compared, can only conclude that A is more valuable than B. He would be thus constrained not in virtue of anything beyond his own mind, but rather by virtue of the criteria he has posited, and the respective natures of the situations thus compared. A man who had committed himself to those criteria and then denied their consequent would be disloyal to his own mind.

There is rather more to the logic of this matter than the foregoing would suggest. Yet, so much as this may suffice to indicate something of how, on an interest theory of value, criteria taken as hypothetical may become social and, in that

sense, objective. Some such conception of criteria would seem preferable to the dogmatism of absolute standards, and to the inanity of appeals to Value as such. For the reality of absolute standards is not demonstrable, nor is it discoverable in the history of taste and criticism. And since Value as such would be that in respect of which diverse values resembled each other, the reasons why there may be no resemblance as such, *mutatis mutandis;* would hold also of Value as such.

Cornell University.

Esthétique et objectivité

par Raymond Bayer

I. Subjectivité et qualité

Deux obstacles se dressent aux portes d'une science du beau : le *subjectif* et le *qualitatif*. Ils ont, jusqu'à ce jour, à peu près réussi à la sevrer d'une méthode. Eliminer le facteur personnel fut et demeure le fondement de l'esprit de la science. C'est aussi la règle de toute science que les qualités s'éteignent pour que la quantité soit. Voici donc le paradoxe de base de toute esthétique : elle devrait être science, mais de la qualité; discipline du jugement de goût, mais surgie d'entre les estimations subjectives. Son essence même est aporique et pose à son existence un problème. L'esthétique est peut-être, au sens spinoziste, une chimère.

Ce ne sont point là obstacles d'apparence, et il convient assurément d'y insister. Science de qualité, l'esthétique est, pour ainsi dire, de nature contraire à la loi. Elle est qualitative dans le double sens du mot qualité : en son sens général de propriété discriminée et dans son sens restreint de valeur. Loin donc de se constituer dans l'anonymat des classes et sous la norme, ses objets, sauvés et distingués, ne sauraient d'abord vivre que de promotion. Ainsi, on voit cette science surprenante ne retenir jamais que ce qui franchit le niveau, que ce qui brise déjà l'ancien. Son objet, c'est l'original et le réussi : ce n'est pas seulement le discerné, c'est l'éminent. L'uniformité des constances et la généralité des moyennes vont au rebours de sa nature : la reconnaître pour science de qualité, c'est dire qu'elle est perception aiguë du différentiel et, contradictoirement dans les termes, science de l'unique.

Mais dire, en outre, que le jugement de goût ne saurait paraître que d'entre les estimations fluctuantes des sujets, ce n'est point non plus faire uniquement état d'une relativité sans portée des opinions. C'est engager la singularité des personnes, c'est impliquer authentiquement que *chaque* jugement de *chaque* sujet est actuellement senti comme tel, subjectivement éprouvé, non point même pur choix d'une idiosyncrasie, mais valeur irrécusable de témoignage. On ne concevrait point que les variations du goût fussent l'universalité de l'intelligence stable, reprise seulement des accidents du caprice. Il y faut l'authenticité. Mais cette authenticité même est impasse. Chaque sujet reste ici, en quelque façon, mesure de toute chose. La discipline du Beau est donc science du mouvant, et tient registre de la singularité des témoignages. Subjectivité et qualité, voilà les circonstances nécessaires et les conditions aporiques de l'esthétique. Or de tous les caractères unis d'une δόξα, on ne saurait tirer le trait distinctif d'une ἐπιστήμη.

II. L'introspection esthétique

Il y a plus grave. Le jugement esthétique normal n'est pas *index sui*.

On pourrait imaginer l'existence d'un critère susceptible de redresser l'incertitude de la méthode. Il suffirait, par exemple, pour l'en extraire, parmi les estimations subjectives, d'apercevoir à quelque signe l'estimation vraie et valide. On aurait, dans les traits caractéristiques de l'opinion conforme, le principe d'une hiérarchie des jugements. Mais où trouver le jugement vrai? La psychologie la plus attentive décèle-t-elle une marque supplémentaire par quoi la sentence valable se laisserait connaître? Toute affirmation spontanée de la conscience esthétique emporte avec soi l'illusion au moins de sa validité. « Le bon goût, c'est le mien », avait coutume de dire Emile Faguet. La normalité du jugement paraît et est d'abord inaccessible. Il n'est point, avant l'épreuve, de critérium de l'*orthos logos* esthétique.

L'ennemi, en effet, est logé dans la place, si nous entendons bien ce que subjectivité et qualité veulent dire. La méthode partout se heurte à une triple résistance : en premier lieu l'irréductible des goûts, ensuite l'indicible des intuitions, enfin l'hétérogénéité qualitative. Irréductible, comme les goûts

mêmes, l'expérience esthétique trahit l'indice propre d'une idiosyncrasie avec ses sensibilités uniques et ses refus particuliers. Foncièrement faite de parti-pris, elle est par essence le miroir et l'exposition d'un tempérament. C'est dire qu'elle n'est point, sans changement de perspective, *universalisable*. Authentique, elle ne prend en outre de valeur que par sa vertu intuitive, et donc indicible; mais le seul discursif est de l'ordre de la preuve : l'expérience esthétique n'est point *vérifiable*. Discriminatrice, sa matière même est l'hétérogène de la qualité : l'hétérogénéité pure, dont elle est faite, paraît lui interdire ainsi les jugements de comparaison. Or l'homogène seul est notionnel et susceptible d'être conçu. L'expérience esthétique, au sens exact, n'est point *pensable*.

Où cessera d'ailleurs le subjectivisme esthétique, si l'on s'en tient à une exploration anomique? A ce jugement-ci ou à celui-là? Cette expérience aura-t-elle le pas sur cette autre? Et en vertu de quoi choisirais-je, si du contenu de mon jugement, ni de sa forme, ne sort aucun critérium de son prix? Accorderai-je le droit de juger à mon siècle ou à quelque autre? Ma génération même a-t-elle posé quelque règle plus infaillible qui sacre son style, ou éprouvé le beau par quelque expérience plus sûre? A me restreindre encore, est-ce mon goût qui fera loi en cet instant ou celui d'autrui : entre mes contemporains, et parmi mes pairs, où est le partage du tempérament droit et des constitutions réfringentes, et de quelle auorité ériger ma préférence ou celle d'un autre en conviction? Replié sur moi, et borné à mon seul témoignage, dont les vagues combattues s'entre-choquent, choisirai-je enfin mon impression d'hier ou celle d'aujourd'hui : me concéderai-je plus de lucidité détachée quand j'étais aride, plus de sympathique pénétration dans mes enthousiasmes ? La sentence esthétique paraît être en flux éternel sans trouver jamais en un point sa structure indéformable. Laissons le droit du jugement pour son fait. L'exploration introspective nous est-elle un guide en cette impasse-ci? La matière, au moins, où joue l'estimation va-t-elle nous être livrée dans l'analyse intérieure, avec son contenu fidèle, et par quelque effort victorieux, intuitif immédiat? Mais qui ne sait le caractère partiel, fragmenté, rompu, de ce qui monte à la clarté de la conscience. Chaque jugement de l'individu apporte sur le même prédicat esthétique son éclairage singulier et variable, comme chaque indi-

vidu a de ce prédicat sa compréhension subjective. On ne saurait, en aucun cas, considérer comme coextensif le contenu actuel de la notion vécue et le contenu total de la notion possible. Et de même que selon l'étendue, selon la vigueur, selon la sûreté native ou conquise d'une culture, le jugement porté varie avec le juge, de même l'actualité de l'esprit du juge. Ainsi, l'élan présent de l'imagination, la largeur et la richesse de la mémoire, la précision et la sûreté des évocations sont à l'œuvre, et ne sont qu'une fois à l'œuvre, dans le fragment conscient qui convoie le jugement complet. L'évocation, on le sait, a son système de forces génératrices; serait-elle seule à l'ouvrage dans l'instant, que tout le champ de conscience varierait : l'orientation temporaire des tendances, la tension de l'énergie intime, la hauteur mobile de l'esprit en altèrent et la valeur et la nature. Toute description que l'analyse introspective pourrait tenter serait recouvrement imparfait, et jamais sur mêmes limites, du prédicat esthétique. Mais si aucune description n'est authentique, ni aucune introspection des sujets stable, aucune analyse non plus n'est valide. Constater que du contenu de mes jugements ne sort aucun signe de leur vérité, c'est soutenir que nous ne saurions plus nous fier a priori à *aucun* contenu; tout nous entraîne au pyrrhonisme esthétique, sans que nous soyons jamais fondés à dire : « Je m'arrêterai là. » Par rigueur méthodique, et dans l'incertitude des axes de référence, il en faut ainsi venir au « pas même ainsi », qui enferme l'indescriptible dans la qualité. Le jugement droit esthétique n'est pas *index sui* : et nous devons récuser en méthode ce qui n'emporte pas avec soi son évidence.

III. Le phénomène vocabulaire

Tout cela est donc aporique. Une seule prise nous reste : le mot même. Ce prédicat insaisissable, spécieux comme un peudo-concept, réussit pourtant l'accord tacite des esprits sur un mot. Nous entendons précisément nous retrancher derrière ce phénomène premier : le phénomène vocabulaire. C'est un fait, et dont il faut bien tenir compte comme d'un fait, que l'existence linguistique et la réalité esthétique des catégories. Cette œuvre est *belle*, cette œuvre est *sublime*, cette œuvre est *baroque*, cette œuvre est *dramatique*. L'élaboration des concepts poserait à soi seule un problème : fixer une catégorie

esthétique, c'est redresser toujours le faisceau des impressions subjectives dans l'universel. C'est partir des qualités et c'est aboutir aux notions. Ici donc comme ailleurs, le vocable se trouve être le *substitut* d'une expérience directe qui nous est interdite : « Il fait son office, il lui équivaut. » Sous le prédicat, au niveau des imports variables que découvre l'introspection, l'analyse ne ramenait qu'un butin fragmentaire. Il n'est plus interdit de penser qu'à la limite nous pourrions en droit rendre l'association si exacte et si étroite « que désormais la qualité ne puisse apparaître ou manquer dans les choses, sans que le nom apparaisse ou manque dans notre esprit ». La multivocité des notions esthétiques et l'implication des aspects, en fait, nous sont seuls un obstacle. Ainsi, d'une part, une variabilité des jugements qui paraissait irréductible; de l'autre, un *quid proprium* esthétique, une qualité vraiment, qui peut devenir mot. De ce premier contact avec les qualités, nous devons en tout cas retenir qu'aucune qualité esthétique ne relève jamais de l'hétérogénéité pure : cela est évident puisque nous qualifions.

Or, aussitôt, nous tenons quelque chose. Il y a, dans le mot, du semblable et, en un certain sens, du permanent : de quoi offrir prise à l'analyse. Nous observons la notion, que nous n'atteignons pas, à travers le vocable, que nous atteignons. L'expérience par catégories nous ménage un terrain de départ restreint, mais consistant. Car le verdict fut motivé : le mot proféré, ou le prédicat énoncé, ont eu leurs mobiles. L'expression du jugement, grosse de tous les imports confus qui tendaient à leur expression propre, porte le reflet des aspects implicites et obscurs de la notion. Toute une dialectique inconsciente, qui s'articule de même manière que les choses, et met entre les mots les mêmes répugnances et les mêmes attraits qu'entre les qualités que les mots recouvrent, vient faire pression sur le conscient et, à son insu, en guide, en élargit, en circonscrit le choix. Nous montrions, jusque dans le scrupule le plus aigu de l'analyse intérieure, que l'évocation incomplète fait que le juge ne voit pas présentement tout ce qu'il sent. Mais ce que le sujet sent, et ce qu'au sens le plus ample du terme il *sait*, joue au moins et fait résistance sous le mot, se reconnaît encore aux directions obscures qu'il imprime à l'esprit en acte : il prend sa part dans la *détermination du vocable*.

Le prédicat, administré avec pertinence, schématise donc, sans la déformer, toute une connaissance : il la rend manifeste. Le mot est riche d'une expérience et la roule avec soi. Il se passe quelque chose de très analogue à ce qu'il advient, selon Ach, dans l'activité volontaire où la décision condense, sans en retenir la pleine clarté, l'univers oublié des motifs et des mobiles : le mot aussi n'est, pour ainsi dire, que la présence actuelle d'un savoir sans images. En tenant le mot c'est, en un certain sens, tout le jugement qu'on tient. Mais on le tient sans le préconçu d'une démarche interprétative, ni sans le fragmentaire d'un contenu de conscience, dont nous savons qu'il ne peut être qu'inadéquat. Le jugement nous reste, à travers le mot, dans sa neutralité provisoire et méthodique et, pour ainsi dire, en sa nudité rigoureuse. Ainsi notre première règle de méthode sera qu'il faut soustraire le jugement esthétique à l'influence de la personne, et le détacher du juge *dès que de lui-même il se détache* : c'est-à-dire dès que, tombé dans l'univers du langage, il s'exprime.

IV. L'homogénéité qualitative

C'est soutenir qu'il y a une *coalescence* qualitative. Le phénomène vocabulaire, témoin spontané d'une agrégation, sauve la qualité d'un univers hétérogène. Un fait existe : la nature du monde esthétique se prête à la généralisation de la pensée. Car chaque mot a son noyau brillant et ses franges obscures, mais indique une direction certaine et consacre des orientations sûres de l'esprit. Il n'est point chaos. Avec les catégories esthétiques, nous sommes encore dans le dicible. C'est là tout le problème du langage que, sur la variabilité des contenus, la fixité du signe se pose. Il assure la conservation de la qualité sous l'émail d'un vocable. On le voit retenir, pour les protéger, les pâtes colorées et inanalysées du monde. Allons hardiment plus loin, on le doit : il n'en est pas autrement ici, dans la constitution linguistique du beau, que dans l'univers sensible, quand l'homogénéité relative de la matière donne naissance à la physique mathématique et prise à l'instrument du calcul. Si la qualité se laisse capter sous le réseau vocabulaire, ce n'est pas seulement qu'il y a du similaire et de l'appariable et que la qualité a, par nature, ses coalescences, c'est aussi qu'il convient de considérer la similitude comme une *identité* approchée : au sens très précis

que les physiciens donnent à l'approximation. Et de même qu'un parti-pris décidé fait tomber, comme plus commode mais non pas sans exactitude, la troisième ou la quatrième décimale, de même il est certain degré de voisinage ou de similitude que le mot réduit, hétérogène encore, par la volonté de l'esprit qui pense, à l'identité. Le vocable réalise cette superposition bien conduite où, pour les besoins de la pratique et selon les articulations de l'état psychique, les timbres derniers et les imports intimes sont, en une abstraction violente mais légitime, négligés. La saveur unique de mon jugement, et toute la singularité de ma présente expérience, ne contrarie donc pas plus la naissance d'un vocabulaire que le principe dit « des indiscernables » n'a jamais empêché la science : ou plutôt, de même que les feuilles de l'arbre sont clairement *chacune* tout en demeurant *feuilles*, toutes les œuvres sublimes peuvent bien être marquées de leur caractère intrinsèque sans cesser toutes d'être sublimes. Avec les catégories esthétiques et à leur niveau, nous ne sommes pas encore dans la sphère de l'irréductible. Qualité et quantité restent deux aspects maîtres d'une structure notionnelle de l'esprit : la qualité, c'est du général.

Le mirage de l'unique est bien tenace en art. On peut même dire que la conception d'une hétérogénéité qualitative indicible n'est rien d'autre, au fond, qu'une doctrine « esthétique » de la qualité. Ces abstractions dont nous parlons sont pourtant dans l'ordre de l'expérience esthétique même. La résonance de l'œuvre en nous n'est jamais l'émotion spécifiée avec toute son étoffe chatoyante. Certaines catégories paraissent ne jouer que sur une dimension du sentir : il suffit de prendre l'exemple du dramatique, compris entre la tension et la détente. En chaque cas, du moins, nous sommes les témoins d'une certaine *abstraction* du sentiment. Scruter, d'autre part, les chefs-d'œuvre de l'art pour surprendre le mécanisme de notre émotion, c'est s'apercevoir qu'ils agissent sur nous tout autrement que par voie de fusion sympathique. L'intuition d'une estampe japonaise, la vision immédiate d'un dessin de maître nous imposent une coïncidence pour ainsi dire figurée. Un certain maintien de l'objet passe seulement en nous et s'inscrit : un certain « port », et les éléments d'une abstraction voulue et dirigée. Notre résonance au beau, profonde mais restreinte, vient d'un contact d'écriture bien plus formel que la doctrine de l'*Einfühlung* ne l'a cru. *Intueri*, c'est voir. L'expérience

esthétique, qui est synoptique, comprend mais domine nos humeurs qui s'y jouent.

La commotion du beau est ainsi schématique comme est schématique l'expérience qualitative. Car une qualité ne saurait exister sans quelque fonction de rassemblement des images. L'identité est œuvre de l'esprit. Il en va, en somme, de mes expériences de la qualité comme il advient de la reviviscence mnémonique. Le souvenir, à chacune de ses resurgences, n'est jamais le même mais est *jugé* le même. Considérer les qualités du biais de l'hétérogénéité pure, c'est ne décrire que la moitié du phénomène. Qu'on le veuille ou non, subie ou décidée, nous posons incessamment une limite à la discrimination : et cette frontière est un fait. Elle constitue l'essence qualitative. Il faudrait donc, tout au contraire, marquer fortement ce que le mot représente d'abstraction adjuvante pour l'expérience intime, mais non pas forcément en la déformant. La qualité s'en trouve circonscrite. Sous la variété des contenus, nous visons l'objet du jugement, nous précipitons notre expérience en prédicats : l'unité de la qualité, c'est ce rassemblement des objets similaires sous notre unité de visée. On *repère*, dans l'ordre physique, des quantités qu'on ne peut mesurer, par exemple une température par une colonne de thermomètre. L'univers qualitatif, c'est *le repérable par le langage* : et la qualité n'est pas autre chose, en rigueur, s'il nous en fallait donner une idée positive, que ce qui présente une homogénéité suffisante, que ce qui offre assez de ressemblance légitime, pour trouver place au même vocable.

V. De la compréhension subjective à la compréhension décisoire

Aussitôt, voici le jugement devant un renversement du pour au contre. Aussi longtemps qu'il sera douteux comme estimation, il reste absolu comme réalité.

Considérons l'échelon méthodique où nous sommes encore. S'il est vrai que le jugement esthétique n'est pas *index sui*, la *valeur* du verdict, par nature contestable, s'élimine des assises de la méthode : seul reste incontestable le *fait* du témoignage. Car si j'entends dire « cette œuvre est sublime », « cette œuvre est baroque », je ne puis plus qu'admettre cette « matter of fact » indiscutable : que *quelque chose* dans l'objet a paru sublime ou baroque, *à quelqu'un*. Puisque d'aucun jugement

nous ne pouvons soutenir *a priori* qu'il est valable, *a priori* nous ne pouvons plus rien rejeter.

Où vient donc s'insérer l'erreur dans un tel univers de vérités de fait? Au niveau du vocabulaire. La sensation immédiate, dont prend naissance le jugement, ne saurait être fausse en tant que telle; la récuser est impossible. C'est ainsi seulement sur le trajet de l'impression à l'expression et dans le truchement des formules, que l'erreur paraît. Tout jugement, sans doute, est un fait et je ne puis pas ne pas tenir compte d'un fait. Mais, sur le point de son énonciation, le jugement est tantôt imprécis, tantôt incorrect. Le juge procède par notions obscures et confuses. Je prends un mot pour l'autre et, à la lettre, croyant dire quelque chose et traduire mon sentiment, je ne sais pas ce que je dis. Si donc l'on ne peut faire état d'une aristocratie des juges, dont il serait aprioriquement décrété que leur verdict seul est le jugement droit, le problème de l'import décisoire des notions se trouve reporté, et non point aboli, sur le plan du phénomène vocabulaire.

Ce mot, notre unique outil de départ, nous avons le droit d'exiger en rigueur qu'il soit instrument de précision. Pour qu'on tienne compte du jugement comme d'un fait, il faut et il suffit qu'il ne s'y trouve point méprise de langage, et qu'on ait la certitude que le juge, qui ressent, a su nommer.

L'échelon méthodique où nous sommes nous ménage un solide appui. L'antique *consensus optimi cujusque* devient le *consensus* des plus précis.

Les plus précis, ce sont les critiques. Cette perfection du vocabulaire, c'est celle de leur vocabulaire : ils mettent entre nos mains un instrument plus sûr. Il importerait ici de considérer la critique d'art comme laboratoire des *notions* esthétiques. Son travail de fixation et d'objectivité est triple. Elle impose à l'esthéticien, en premier lieu, la référence à des maîtres incontestés et à quelques œuvres. En second lieu, elle circonscrit son champ de recherche à des époques claires, où la notion est impérieuse et se fait dominatrice sur les esprits. Enfin, elle lui livre le purisme d'un langage dans la rigueur impeccable du vocabulaire. L'étude de la notion se restreint aux cas non douteux.

Qu'on ne s'y trompe pas : le concret de l'histoire fige l'unité du mot et dessine en outre les sens divers qu'il peut prendre. La méthode critique l'emporte ici sur la psycholo-

gique. Par l'introspection, il est clair que la qualité demeure indistincte, toujours menacée et toujours incertaine. L'analyse psychique du sujet fait discriminer tout au plus des *saveurs* ou, comme disent les Allemands, des *Stimmungen*. L'art, avec ses références historiques, donne à la notion des *éclairages*. Mais surtout, dans l'orientation limitée et restreinte du concept, dans cet *ambitus notionis* que réussit à circonscrire la critique d'art, il y a la preuve d'une sédimentation sans artifice que la notion, de soi-même, tend à prendre. C'est donc une convergence des jugements éclairés qui précède la définition. A l'existence d'une sémantique personnelle chez chacun de nous, faite d'images évoquées ou d'aurores d'images, s'oppose l'expérience du critique, l'usage familier du vocable : qui comporte pour la notion l'usure du divers et de l'excentrique, la consolidation du permanent.

De toute évidence, une compréhension subjective a, dans notre méthode, situation privilégiée : c'est la compréhension de l'esthéticien qui expérimente. Elle doit être, entre les autres, aussi peu erronée que possible; il faut la mettre hors de pair. Laissés à part les cas non douteux, qu'il accueille et recueille de la tradition des critiques, il y a tous les autres exemplaires, plus obscurs, ou les échantillons nouveaux qui naissent sous ses yeux, dont l'esthéticien est tenté à chaque instant de faire l'analyse, dont il se doit de rendre compte. Ne restât-il même que les cas clairs et tout classiques, il lui faudrait encore les interpréter avec l'authenticité vécue du témoignage, recouvrir l'accent de son impression d'une rigueur convenable de vocabulaire. Or l'esthéticien n'a que cet instrument : la richesse d'une expérience, la sienne, expérience qui roule avec soi des imports imparfaits. Guidé par tout l'implicite de jugements obscurs, il entreprend de formuler et d'expliquer. La valeur, le degré de rigueur de ses conclusions mettent en cause la valeur, le degré de rigueur de cette expérience. La précision des unes monte ou descend à la mesure des précisions de l'autre. Il se sert de sa vision propre comme d'un constant outil, et constamment à l'œuvre.

La rectification et, à la limite, la rectitude de l'outil ne sauraient lui venir justement que d'une référence au *consensus* des plus précis. Le nombre et la fréquence des confrontations antérieures de mes estimations à celles des experts, et la constatation réussie *n* fois de leur coïncidence, à tout le moins de

leur similitude, confèrent à mon estimation présente, qui est la $n + 1^{ième}$, une probabilité et une vraisemblance plus hautes, pour ainsi dire par voie d'inductive récurrence. L'élimination des erreurs et de l'équation personnelle se fait ici par progressive intégration. Lorsque je dis : tel objet est beau, ou gracieux, ou sublime, ou baroque, c'est en vertu de quelque import subjectif. Je répète cela sur mille objets. La probabilité de rectitude de mon jugement n'en saurait être accrue, à moins que, le phénomène de l'éducation me portant inconsciemment au fil et à la suite des experts, mon import ne décante sa subjectivité par un processus de purisme approché, et ne fasse, à la limite, coïncider au fond cette compréhension subjective, qui est mienne, et la compréhension décisoire des notions. C'est donc ici le phénomène exact d'une culture, et la révision limite des imports par l'entraînement : c'est, à la lettre, devenir expert soi-même, *peritus*. L'esthéticien, par degrés, prend mieux les différentielles des objets esthétiques du monde, et, par degrés, s'énonce avec plus de rigueur dans l'univers des qualités qui est son fief. Son indice de réfraction, à la limite, disparaît.

Il conviendrait de se fixer un instant à ce paradoxe de l'artiste et du critique. Il y a une parenté, mais une opposition, de l'esthéticien et du créateur. L'artiste ne vit que de ses partis-pris. Son œuvre est exposition d'un tempérament et son inspiration, « postulation des nerfs ». Par ces étroitesses, qui sont des énergies, il est original, profond, novateur. L'esthéticien, comme le critique, a pour étalon la pénétration, et donc la souplesse. Sa sagacité est limpidité et largeur. Il lui faut sympathiquement vibrer à l'enthousiasme de l'artiste, des artistes. Cet effort protée est la condition de sa clairvoyance. Est uniquement présente à son esprit cette sorte de référence gauchie qu'on appelle relativité, un système adéquat de coordonnées et de compréhensifs réseaux. Sa posture, à l'opposé sans doute de l'indifférence du dilettante, mais bien plutôt faisceau spontané et richement divers de ses enthousiasmes, est un autre nom donné à la générosité de l'intelligence et à quelque vertu passionnée du goût critique. Ainsi tisse-t-il la toile où se prend l'œuvre. Le parti-pris est seul fécond, l'intelligence seule est équitable. Telle est la visée suprême de l'esthéticien, et le terme de sa méthode, que son onde propre, amortie, s'apaise. Il s'abolit lui-même dans le miroir de l'éclectisme. C'est ainsi

que son import subjectif vient se fondre dans l'import décisoire. Cette adhésion compréhensive qui renvoie trait à trait la figure et les détails de l'œuvre *velut in speculo*, réalise ce miracle : qu'on peut alors pour un temps négliger le contenu psychique des jugements et ne retenir que leur rectitude critique et formulée. Le droit du mot suffit. L'ascèse linguistique mène à ce degré de pureté provisoire où le facteur subjectif s'abstrait méthodiquement, exténué mais prêt à revivre.

VI. Méthodes et voies de l'homogénéité qualitative

A partir d'ici, tout se fait objectif.

Nous tenons le mot seul au départ, toute l'analyse de l'objet est au terme. Et aussi la description fondée des notions. Je montrerai plus loin comment la méthode autorise l'accès aux sujets, et permet enfin de redescendre vers chacun des juges.

Car une fois le phénomène vocabulaire rendu rigoureux et devenu pur, la démarche de l'esthéticien se trouve engagée sur le plan des choses. Pour lui, qui se dirige vers les œuvres, il n'est plus que de forger les hypothèses, puis de réussir l'institution de la méthode comparative.

L'examen des cas clairs, leur choix systématique, les abstractions qui provoquent leur clarté, la tactique de leur évidence et de leur disposition réciproque, rentrent dans la stricte méthode baconienne. *Il s'agit de réaliser l'homogénéité qualitative*. Tout y vise, de similitude en similitude, à rendre méthodiquement croissante la coalescence des exemplaires soumis à l'analyse : en d'autres termes, cette chasse de Pan, par la réduction, par la variation, par la présence et par l'absence, tente d'obtenir, en esthétique comme dans la science de la nature, que les variables s'éliminent.

Voici une première voie. Il est des époques *critiques* où toute la technique admise et reçue est attaquée à la fois, détruite, reconstruite. Tous les problèmes, repris sur d'autres fondements, sont transposés dans d'autres modes. Il n'est que de saisir ces transcriptions : que de se porter à cet âge transitoire entre deux périodes d'organisation stylistique. Sur la fin du règne de Louis XIV, lorsque paraît le siècle nouveau, se prépare l'empire artistique d'un style neuf. C'est la naissance d'une catégorie esthétique. Tout est radicalement autre, le monde de l'art change par une élection décidée : physionomie,

dominantes formelles, modules. C'est l'architecture de Robert de Cotte, la décoration de Bérain et de Gillot, la peinture prestigieuse de Watteau, la formule de l'opéra selon Campra. Tout cela aboutit à près de cent ans de grâce : or la révision des canons est convergente. Il n'est donc que de surprendre, dans les limites de cette époque critique très circonscrite, au sortir d'un style classique fortement constitué, très établi et homogène, les caractéristiques de la réforme et le sens clair des nouveautés. En d'autres mots, un certain nombre de constances sont ici disposées par l'histoire : à nous de saisir le mouvement et le dessin de variations en nombre réduit, dont il est maintenant loisible de dresser la table. Le recours méthodologique aux âges critiques est d'une fécondité particulière.

Voici une seconde voie : elle consiste à faire jouer, de façon plus stricte la coalescence qualitative. La méthode vise une seule *école*. De maître à disciples les constances se prononcent, l'hétérogénéité se réduit, se limite : elle est toute dans les tempéraments et dans les degrés de l'habileté. C'est une méthode de grossissement et d'examen microscopique. Chez les disciples, surtout les plus dociles ou les plus exacts, là où la catalyse du génie est moindre, une sorte d'amplification du métier, et une transformation des thèmes en manœuvres, permet une étude claire, sur des exemplaires de moindre valeur esthétique sans doute, aussi riche pourtant d'enseignements. La différence et l'opposition de l'inspiration et du procédé se réalisent sur fonds commun. Ce que le maître dit à peine, les artistes secondaires prennent soin d'y insister. La pratique des uns et de l'autre éclate en antithèses comme le fixé et le devenir, comme le dosage et la trace. A se circonscrire toujours plus, et à ne conserver que la pratique du maître, il y a les sommets de son art et ses œuvres moindres : ce qui reparaît du métier, et est plus visible, sous sa main alourdie, négligente ou vieillie. Il y a, révélatrices, les trêves ou les silences de l'inspiration. Et toujours nous notons les variations esthétiques.

Ici donc, les procédés et les pratiques et leur champ vaste d'objectivité : là les virements d'une qualité. Sans doute, à descendre ainsi de l'impondérable vers le visible, on risque de laisser échapper les causes. L'artiste, dans les plus hautes valeurs de sa réussite, ne fait plus qu'un avec son métier, l'un portant traduction de l'autre à peu près sans reste, la pratique

réussissant à faire passer dans l'œuvre à peu près le tout du projet. Il semble que les moins susceptibles d'une application pertinente de la méthode soient ici les maîtres, et dans les maîtres leurs chefs-d'œuvre. La grâce d'un Boucher est plus facilement descriptible que celle d'un Watteau; Henner se réduit vite, Prud'hon beaucoup moins aisément; plaçons-nous devant l'*Antiope* du Corrège : les impondérables culminent, tout est exquis mais est fusion. Et que dire des plus grands : de la recherche d'un Léonard, du clair-obscur d'un Rembrandt, de l'extrême manière d'un Velasquez? Haydn, en ses imitations de soi, présente les caractères manifestes d'une grâce déterminable; mais où réside celle de la *Flûte enchantée*? Vous diriez ainsi que la méthode s'exerce avec d'autant moins de sûreté que l'objet a plus de prix esthétique; ou que, en d'autres termes, l'expérimentation de l'art, *cosa mentale*, est enveloppée dans la déception même que laisse tout procédé expérimental dans l'analyse des choses de l'esprit : à savoir qu'il nous dit très bien ce qui nous chaut peu et que la précision des résultats est toujours en raison inverse de leur importance.

Mais ici, à la lumière de faits agrandis et d'événements plus visibles, nous nous préparons à comprendre le moins descriptible. De proche en proche, nous remontons vers les sommets, tenant, avec l'analyse ou les différentielles, les éléments de la synthèse et déjà le principe de l'intégration. Vers ces sommets, tout maintenant nous porte. Les caudataires et les imitateurs agissent pour nous par exemplaires grossis, comme fait la loupe. On atteint le portrait par sa caricature; on se reporte jusqu'au style à travers les « manières », et passant par les étapes perceptibles du procédé. Car, pour inférieur qu'il demeure, le manifeste conserve encore quelques-unes des propriétés de l'occulte. Et dans l'œuvre de maître où rien n'est plus par doses sensibles, où rien ne paraît qui mérite encore de se dénommer opération, le souvenir du procédé permet avec certitude à l'esthéticien, qui scrute l'œuvre, de déceler les traces inconnues par quoi s'est produite dans l'œuvre la catalyse.

Il est une troisième voie où la méthode s'engage : la détermination, la constitution, l'examen des *séries*. L'univers du beau s'y prête par nature, et spontanément. Les époques classiques de l'art donnent leur soin à la pérennité des héritages.

L'histoire de l'art est organique. Ainsi la tragédie française et ainsi la tragédie grecque. Ainsi la forme de la symphonie ou de la sonate, ainsi les séries en sculpture. C'est à l'intérieur d'une tradition circonscrite que le nouveau maître, qui imite le maître qui l'a précédé, administre la preuve de sa puissance novatrice. Le thème consacré, loin d'être livré à la révolution iconoclaste, s'y change élément après élément. Car l'originalité en art a ceci de singulier qu'elle est d'autant plus pénétrante et authentique qu'elle est restreinte et pour ainsi dire immobile. La statuaire grecque se rénove sur place : tout le VIᵉ siècle des Corés vit des variations d'un sourire; le choix neuf d'une proportion et l'instauration d'un canon suffisent à la gloire d'un Polyclète, puis d'un Lysippe; un hanchement brisant une frontalité fait la renommée d'un Praxitèle ou de tel maître moins haut. Ainsi se constituent les constantes thématiques tandis que varient avec lenteur, au long des temps, les dominantes d'un style. L'origine religieuse de l'art, en outre, en fixe sinon en pétrifie les formes, en lui désignant ses tabous. Il est des époques entières, des civilisations dans leur totalité, comme il arrive dans l'art figuré d'Egypte, où le sort du génie, technique et inspiration, se joue dans cette atmosphère du sacré et parmi les manœuvres stéréotypées du rite qui font des styles un dogme, de l'innovation une hérésie. « Nous nous étonnons, dit quelque part Anatole France, de retrouver tant de Vénus pudiques, tant de Vénus accroupies : nous oublions que ces statues étaient sacrées. » Le hiératisme des formes réduit, sans toutefois l'anéantir, la propulsion artistique propre des maîtres. De cette structure spontanée de l'art, l'esthéticien se fait une méthode réfléchie. Il entoure l'heuristique novatrice de toutes les références immuables, et des exemplaires multipliés que dispose la stabilité de la tradition. Ce qui *devient*, limitant son devenir, accuse ici son rigoureux et plus net transformisme : il est donné de saisir, en sa ligne isolée et à l'état pur, la révolution sans complexité qui s'accomplit.

Ainsi se constitue, en iconographie, l'homogénéité qualitative des cycles. Il est caractéristique, pour le moins, que, sous l'œil patient et scrutateur, les phénomènes esthétiques perdent aussitôt leur caractère capricieux et que se dissipe leur aspect fantasque. Isoler tour à tour certain des facteurs aboutit à des cohésions surprenantes. L'apparence spécieuse

des irrégularités se déchire. Etudiant les proportions dans la statuaire de notre Moyen Age, un Jean Laran réussit méthodiquement l'élimination des variables stylistiques par l'abstraction voulue et fractionnée des éléments divers du « moment historique ». La cohésion des nombres modulaires se dispose alors selon une invariable loi. On obtient des groupes plus serrés de mensuration avec *n* statues :

D'un même auteur qu'avec *n* statues d'auteurs différents;

D'une même école qu'avec *n* statues d'écoles différentes;

D'un même rôle iconographique qu'avec *n* statues de rôles différents;

D'un même rôle monumental qu'avec *n* statues de rôles différents;

D'une même échelle qu'avec *n* statues d'échelles différentes.

« Tout se passe donc comme si la cohésion mathématique d'un groupe était en raison directe de l'homogénéité originelle de ce groupe. » C'est dire que l'esthéticien, par la voie des séries, a l'occasion d'étudier les variations les plus insensibles d'un caractère stylistique en fonction de n'importe quel facteur historique, géographique, technique dont il voudra faire varier l'influence : et ainsi, à l'intérieur des phénomènes où se provoque sans artifice une émergence tout abstractive, les moyens précis d'une statégie réductrice et la tactique articulée d'une méthode d'analyse, isolant un à un les éléments de l'œuvre, se révèlent aptes à enregistrer leur jeu en dépit de sa mobilité.

Une quatrième voie permise par la structure historique de l'art, par la nature fixe et la cohérence relative des données iconographiques ou stylistiques, c'est ainsi l'application des *grands nombres*. Statistique et comparaison unissent leurs deux méthodes, pour la rigueur démonstrative. De l'Heræon d'Olympie au temple de Némée, l'esthétique du chapiteau dorique présente à l'analyse la richesse nombreuse de ses exemplaires, et ses paradigmes clairs : les profils mesurés se disposent par termes insensibles, précis et progressifs, livrés en nuances dosées, de l'archaïque profil aux hardiesses dernières. Ou encore l'étude de la pile du gothique évolué, avec ses nervures dissociées, dispose d'exemples nets, riches, gradués, évidents. La floraison incomparable des roses de vitrail dans toute l'aire du gothique français permet l'examen métho-

dique des éléments d'une esthétique circulaire, jusqu'aux sommets décisifs du beau marqués par l'indifférence du parti et par quelque égalité sans préférence du remplage. La hauteur des traditions et la reprise continue des programmes sont deux propriétés de l'art par quoi, et en essence même, l'art donne prise aux grands nombres de la méthode statistique autant qu'il se soumet à la comparaison instructive des échantillons.

Voyez encore cette autre voie : c'est une cinquième méthode possible que la recherche du *crucial*. Un élément unique reste en évidence : est présent, est absent. Gillot, le maître, et Watteau, le disciple, réalisent tous deux une décoration du clavecin de Gersaint : en deux exemplaires, d'une évidente unité de style, c'est là l'occasion d'observer deux ou trois « effets » maintenus à l'état d'isolement. Cette gigue de Le Roux, dont l'élément rythmique est caractéristique, est empruntée par Bach, qui en fait le thème transformé de son prélude d'une suite anglaise : l'esthétique suit ici la configuration d'un élément ternaire. Et encore, saltarelle et pavane, selon qu'on les présente sous la chaleur moelleuse des archets ou dans l'aigrelette saveur des cordes pincées changent leur esthétique et la renversent du pour au contre : l'aspect est ici fonction d'une instrumentation. Wagner recourbe son *leitmotiv* de « Siegfried trésor du monde » : il le puise dans la *Tétralogie* où il l'a déjà conduit à quatre temps; mais il en fait le thème, à peine modifié, de *Siegfried-Idyll*. Or le motif transposé est d'un accent autre. Un changement de mesure du binaire au ternaire, un glissement des valeurs qui, déséquilibrant la structure primitive, passent, longues, aux temps faibles : voilà les deux seules variables, saisies sur le vif, d'un thème unique. Or voici la grâce enfantine se substituant à l'héroïque. C'est ainsi que se laissent surprendre les *antécédents* d'une *impression*. De façon cruciale, par éclairs, paraît la consanguinité d'une technique et de ses effets. On ne saurait couper les ponts à l'explication méthodique, et l'univers de l'art ne présente jamais la qualité esthétique sans ses causes.

Ce n'est là que l'esquisse d'un programme. On conçoit pourtant la richesse des voies de l'homogénéité qualitative : leur moyen unique est de faire parler l'artifice méthodologique. On voit des variables paraître, qui ensuite se taisent. En d'autres termes, des paramètres stylistiques et des constantes en nombre fini introduisent une clarté successive là où le

nombre des données n'était que confusion et que mystère. Des œuvres soumises à l'étude comparée, il s'agit de rendre visible et simple une altérité, de maintenir le reste similaire et, s'il se peut, artificieusement identique. Ainsi se dispose l'appareil des vérifications et des contrôles. Mais c'est la nature profonde de l'art, novation et héritage, qui donne prise ainsi à cette analyse articulée. Tantôt l'exploration comparative réduit à l'unité les circonstances extrinsèques : de temps, d'école, de pays, de style. A la limite, les particularités stylistiques et les dominantes formelles ne sont étudiées que circonscrites à la carrière artistique d'un seul maître. Tantôt, plus profondément, on ramène aux ressemblances instructives les facteurs constitutifs de l'objet : portant par abstraction, et par une disposition des exemplaires et des séries, l'examen sur tel élément, isolant tel aspect de l'œuvre qu'on croit devoir être spécialement signifiant. Et les conditions *optimae* de l'administration de la preuve se réalisent lorsque l'ordre des circonstances extrinsèques s'élimine, et qu'à l'intérieur du cercle de constantes ainsi disposées, il est possible d'en venir au second cycle et de faire entrer successivement en jeu les divers facteurs stylistiques intrinsèques à l'œuvre. Le problème unique de la méthode trouve ainsi sa solution : surpris par éclair et pour un instant dans leur similitude révélatrice, les objets de l'art sont rendus soudain *comparables* en qualité.

VII. Conversion de l'extension en compréhension

Ainsi on attaque les variables, on dispose les constantes avec le même parti-pris rigoureux, sinon le même bonheur, que le physicien. Peu à peu, les cas se font plus clairs, l'abstraction méthodologique les boute hors de leur secret. Et, pour autant que la mise en évidence de ces cas éclaircis rentre dans la stricte discipline baconienne, l'esthétique travaille sur des faits construits, mais il en est d'elle ici comme de toutes les sciences. La chimère de l'incomparable, qui n'a jamais prouvé son existence, ne se confond nullement avec la connaissance précise de l'unique. La coalescence, au contraire, est une donnée positive de tout univers qualitatif. Elle autorise une voie méthodique. Et la voie méthodique, instituée, a cet effet tangible et sûr de nous livrer en trois étapes, trois bénéfices : elle fait naître l'*hypothèse*, elle institue la *vérification*, elle convertit l'extension des notions esthétiques en *compréhension*.

Dès qu'on travaille en matière pure, dès que, sur des exemplaires plus évidents, il est donné de considérer des aspects délivrés des mélanges et des gangues, la naissance de l'hypothèse est le fruit naturel d'une inspection quasi instantanée. Devenus observables, voici les phénomènes ramenés dans le cercle de conscience comme sous l'objectif d'une lunette et dans l'isolement d'un champ limité. C'est alors que se produit, soudaine ou d'une formation lente, surgie de la superposition et du contraste des cas, effet du jeu concordant et discord des aspects et des images, cette espèce d'hypnose divinatrice sans laquelle il n'est point de découverte. Considérez le météorologiste, penché jour à jour, et parfois pendant des semaines sur la carte des vents et des dépressions qui se déplacent, qui se recouvrent : tout à coup, de cette synthèse comparative, il voit surgir, présente devant ses yeux, la loi des orages. Ainsi l'esthéticien. Sans doute, les estimations du sens intime et la vertu intuitive de celui-ci, l'aident dans la mise au clair de l'idée directrice, et font défaut à celui-là. Les hypothèses de l'esthéticien sont par lui vécues, pour ainsi dire, avant qu'en distinction il les formule. On ne dira jamais assez la puissance de la sagacité et de l'instinct pour le succès de sa discipline : et cette sympathie qui lui permet de cohabiter avec l'œuvre. Mais l'intuition de l'expert n'est plus livrée désormais aux caprices d'une première vue ni aux hasards introspectifs. Pour qu'une intuition singulière soit et puisse être principe de science, il faut qu'elle soit *intuition contrôlable* : cette intuition qui serait contrôlable, appelons-la par son nom, c'est l'hypothèse.

Le second bénéfice de l'entreprise est la vérification : la coalescence qualitative, partout où elle se trouve réalisée, administre la preuve. De là, l'importance, pour la méthode, de l'*experimentum crucis*; de là, disposées par degrés et par variations, l'importacne, capitale aussi, des *séries*. Là, on traite la qualité par la présence et par l'absence, l'aspect, par l'apparition ou l'offuscation. Ici, se répartit la qualité selon l'ordre même des coalescences : et les aspects s'y observent dans leurs déclins ou dans leur ascension.

Cette vérification de l'hypothèse, elle peut surgir, en poésie, du trésor des imitations. L'Arioste imite et transpose Virgile : Cloridan et Médor, après Nisus et Euryale, c'est un fond identique, un trésor thématique commun jusqu'au décalque

des détails, mais dans une atmosphère changée et sous d'autres timbres. Telles odes d'Anacréon ont été traduites et retraduites par nos poètes français du xvi[e] siècle : l'esthéticien s'empare de cette matière élaborée et fait paraître, à travers les diaprures d'un fond homogène, une à une, de façon pour ainsi dire expérimentale, une couleur de grâce puis une autre. La preuve peut s'administrer plus sûrement encore, et à un état d'isolement plus parfait, dans les arts plastiques : élément après élément, on peut suivre l'esthétique du caprice, en présenter l'éventaire et l'analyse, sur les planches de cartouches d'Oppenort; on peut guetter et définir l'esthétique des équilibres dans les suites de flambeaux de Germain. Les hypothèses reçoivent leur confirmation révélatrice dans bien des cas clairs des arts dynamiques : dans la beauté d'un sport, dans l'esthétique d'un pas. La répétition aide ici le problème : et permet de varier, sauf une, les conditions. A la classe de danse française, voici une succession de déboulés : on établit la série décroissante de leur vertu plastique, Maud > Frieda > Carmen > Fanchette, et on constate, après avoir soumis à la répétition ce seul pas, que sa beauté grandit ou décline comme s'accuse ou se défait le serré des genoux l'un à l'autre, c'est-à-dire la réduction ponctuelle de l'aplomb. La vérification esthétique peut être aussi le fruit d'une authentique expérience, d'une intervention expérimentale et décisive : il se peut qu'une observation bien conduite soit, au sens strict, provoquée. J'interroge ce sculpteur, en orientant le questionnaire. Il se gratte la nuque, répond sans précision : « Ce sont les belles proportions »; « c'est le joli modelé ». Négligeons rigoureusement tout ce qu'il dit. Poursuivons, non sans cruauté, et rendons notre interrogatoire plus pressant, jusqu'à le faire torture et question. Notre artiste se trouble, il souhaite rendre service. C'est un émotif, il devient volubile : c'est ici que nous le guettons, le geste n'est pas loin. Voici soudain l'artiste qui saisit son crayon et, dans l'incohérence des vocables, jette sur le papier, avec feu, quelques traits. Sa parole ne valait rien, mais son croquis est une réponse. Au travail d'adagio, Ricaux, le maître de ballet, réprimande la disgrâce d'un bras mal conduit. Je l'interroge tout aussitôt : quelle serait donc ici la grâce? Ricaux est précis, méthodique : il dédaigne la parole et demeure muet. Mais son bras s'élève dans l'air, d'un jet; et, de l'épaule à l'extrémité de l'index, une courbe unique circule, continue :

de ces éléments fragmentés et divers de notre bras humain, il ne reste qu'une ligne filée. Quelques jours plus tard, feuilletant par hasard le livre de Noverre, je trouve chez le grand théoricien l'énoncé, presque terme à terme, et la confirmation technique de l'hypothèse : l'esthétique cherchée, c'est, pour les segments du bras, un aspect très clair de réduction imprévue à l'un.

C'est ainsi que l'analyse, qui provoque l'hypothèse, la redouble aussi du contrôle. Par la méthode de réduction qualitative, tous les résultats de l'esthétique sont ainsi mis à la merci des faits, ce qui est le signe même des sciences. Les séquences sont éprouvées dans les coalescences du similaire. Or le similaire et non l'identique, qui ferait ailleurs du contrôle une illusion, est le privilège de la preuve dans une science de la qualité : pour que les hypothèses de l'esthétique méritent d'être tenues pour vraies, il faut et il suffit que toutes les conditions étant très sensiblement *voisines*, sauf une, le résultat qualitatif soit indiscutablement *différent*. Les fondements de la méthodologie esthétique sont fortement assis sur une base autre : la méthode, quantitativement imprécise, reste qualitativement rigoureuse.

Voici donc le terme, et pour ainsi dire l'extrême profit de la méthode : la conversion de l'extension en compréhension. La méthode permet la définition.

La notion vient de se constituer, de se préciser sous nos yeux dans le malaxage de moins en moins imparfait des exemples. Le recours aux grands nombres, les exemplaires topiques, les cas de privilège dégagent la catégorie de ses confins, réussissent la réduction des écarts, prononcent l'éviction des anomalies : tandis que la notion s'édifie, par assises, élément après élément, laissant au-dessous de soi les aspects partiels, les recouvrements sommaires et les exemplarités provisoires, comme autant de dénotations imparfaites qui connoteraient trop peu ici, et là autre chose.

C'est ici que paraît un phénomène très remarquable et qu'il faut bien énoncer en loi : *sous une catégorie esthétique définie, il y a constance des structures et des aspects*. Considérons ce qu'est un aspect. L'objet esthétique, distinct de l'objet sensible qui en est le substrat, c'est un objet *construit*, matière de science, pure suite ou combinaison d'*aspects* : nature complexe faite de ces natures simples. Cet objet composé

est le point de départ concret de l'esthéticien. Mais à leur tour, considérés dans leur abstraction, les aspects sont, par rapport à la catégorie, ce qui est sous-jacent et explique le choix du mot. L'intuition des *aspects* dans l'œuvre suffit à faire paraître la notion esthétique, à imposer le jugement de son existence, à légitimer sa traduction vocabulaire. Un premier trajet, de nature abstractive, va de l'œuvre d'art aux structures et aux aspects; un second trajet, qui a valeur de lien causal, remonte de l'aspect à la catégorie et de la catégorie à son nom. Le tout de notre impression artistique et de notre jugement critique nous vient de ces aspects, a sa cause dans ces aspects. L'œuvre esthétique, étant qualité, n'est que le fruit engendré de ces aspects mêmes. La catégorie, dont l'impression nous reste, est l'effet de ces aspects-causes. Un peu à la façon dont la géographie physique reconstruit son objet et sur une conjonction d'aspects perçus fonde l'interprétation des paysages, les choses de l'art sont interprétées dans le travail intuitif des aspects et peuvent devenir objets de science. Or cette réalité objective est un fait et cette constance structurale est une loi. Les phénomènes lui doivent leur régularité. Ce sont les mêmes aspects qu'on retrouve toujours sous une catégorie. Mais ainsi se définit en droit, par delà la description esthétique des œuvres, chacune des catégories et toute notion. Si les aspects, vraiment, sont ce sous-jacent persistant qui explique le choix du vocabulaire, la conversion de l'extension des notions esthétiques en leur compréhension suit avec nécessité. Une dénotation bien conduite, et par cas clairs, nous apprend, en un premier temps, que A, B, C, etc., ont en commun la *qualité* considérée et dénommée. En un second temps, l'examen confronté de A, B, C, etc., nous fait apercevoir un *aspect* X par quoi ils s'assimilent tous en un point, dans les contrastes cherchés et nets qu'ils nous ont offerts par ailleurs. La qualité esthétique et cet aspect sont respectivement comme effet et cause. Apercevoir l'un a fait éprouver l'autre. Anéantir l'un, c'est faire disparaître l'autre. Nous avons avancé d'un pas dans la compréhension de la notion et acquis l'un des éléments de sa définition future. Tel aspect se manifeste, et le mot suit. L'esthéticien, qui recensait en extension, passe à l'import profond du concept. Les aspects donnent à la notion son contenu positif et visible : et c'est à l'aspect, à ce côté visible, structuré, objectif de

l'homogénéité qualitative, que le vocable, élément subjectif, se réfère, avec sa justification de nom général et tout son droit de mot.

VIII. L'objectivité

Les catégories prennent ainsi leur place parmi les réalités du monde sensible. Ce sont des qualités *fondées*. Une science normative n'est jamais une science que par un abus de mots, toute science est de constatation. La matière de constatation, c'est ici cette mise au clair des aspects qui conditionnent les catégories et sont objet de description. L'existence des notions esthétiques indique, en outre, que l'univers du beau est fait de jugements de réalité tout autant que de jugements de valeur; à l'intérieur d'une activité générale régulatrice une parcelle de constitutif descend et se fixe sur la catégorie. Ce fragment de constitutif que recèle le jugement de goût, que découvre l'analyse structurale, c'est ce que l'esthétique, science positive, sauve d'abord. La notion n'est plus une saveur : elle vit, par les aspects, dans le monde sensible et prend le prisme des éclairages.

Mais s'il en est ainsi, le jugement se classe : il suit la sûreté de son prédicat. Il n'était qu'un fait, il reçoit une valeur. Car l'objet esthétique est ici notre môle : c'est le roc fixe et non déformable de la méthode. L'univers des jugements, en interprétations relatives, successives, fragmentaires, s'organise maintenant tout à l'entour et vient battre l'objet comme la suite des vagues. L'objet esthétique n'est pas autre chose que la commune *limite* de tous nos jugements possibles sur lui. La relation du mot aux aspects nous arme pour une dernière démarche : et nous place, munis pour l'expliquer, au centre de la relativité des jugements.

Leur univers variable s'étage selon plusieurs degrés de stabilité et de permanence. Le jugement suit l'oscillation, plus ou moins éphémère, des aspects de l'œuvre dans la conscience. La conjonction la plus fugitive vient de la direction propre du moment. C'est le prélèvement le plus fragmentaire : et qui ne retient de l'objet qu'un ou deux aspects, entrevus dans l'instantané. L'attention, naturellement instable et fluctuante, ou spontanément captée et comme en hypnose, laisse changer les images de l'objet et impose au jugement le vide de ses

lacunes, la vigueur de ses choix. C'est l'instant donc, et sa fugacité. Un visage fortuit de l'œuvre équivaut à l'œuvre, m'en masque mais m'en découvre à un certain degré la structure vraie. Tel aspect m'occupe et tel autre s'évanouit : en cette association arbitraire, c'est le verdict d'un soir qui paraît. Un jugement spontané, formulé selon les orientations fugaces d'une conscience, naît de l'immédiate rencontre de l'objet et de mon esprit : c'est l'*impression*, c'est le fruit d'une humeur.

Ainsi s'établit pour la pensée judicatoire un premier niveau de relativité. Mais montons d'un degré. Des prélèvements déjà systématiques composent une image plus stable, et moins capricieuse, de l'œuvre. C'est la combinaison des aspects selon la permanence plus large d'une idiosyncrasie : c'est l'équation propre. Un indice immuable de réfraction paraît au-dessus des fluctuations précaires de la conscience. Nos tempéraments, dans le secret de notre personne, exaltent certains aspects évidents, sont atteints d'une sorte d'anaphylaxie esthétique à l'égard d'autres. Je suis plus sensible ou au baroque, ou à la grâce, ou au sublime; j'en perçois avant mes voisins, au contraire, et presque à l'état de traces, la laideur ou le ridicule. Les aspects m'en sont plus ou moins visibles : je les aime ou ils m'inspirent quelque refus obscur. Il arrive qu'en une antipathie presciente, je les décèle à dose infinitésimale avec la sûreté douloureuse du névropathe. Le tempérament artistique a ainsi sa fausse optique et sa partialité irraisonnée : il fait vivre les aspects dans le singulier. Mais une certaine constance confère sa propre stabilité à cette aberration systématique. Et ce phénomène esthétique qu'est mon *tempérament*, phénomène éminemment arbitraire et, pour tout dire, absurde, il devient possible que je l'érige en doctrine et en canon.

Il est un troisième niveau de relativité. Le problème du lieu ou celui de l'époque donne une base plus large, encore que non définitive, à la mouvance des aspects, au devenir de leurs combinaisons. Les révolutions du goût, dont l'amplitude lente dépasse la vie brève d'une conscience, sont ces phénomènes collectifs mais temporaires de choix partial, et de prélèvements électifs. Certaines *conjonctions* et certaines *promotions* d'aspects présentent ainsi la catégorie en une suite d'éclairages historiques : chacune constitue un *style*. On distingue un idéal hellénistique de la grâce, fait de la promotion de certains aspects; un idéal florentin de la grâce, où s'opère la

conjonction de quelques autres; un idéal de notre XVIIIe siècle français; un complexe japonais de la grâce. Il est évident que le baroque roman, autrement précipité, n'est aucunement l'agrégation baroque du dernier gothique, qui n'est point elle-même le baroque classique. Les condensations d'aspects font la définition concrète des styles, et donnent leur physionomie aux âges d'or. Or, de tels partis-pris ferment aussi les claviers sensibles, imposent certains refus et certaines surdités. La notion n'y entre que fragmentaire. Contemporains d'un instant du goût, imbus de la critique d'une génération, nous sommes *partiaux* toujours parce que *partiels*. Il reste ainsi vrai, de plan en plan, que le jugement va de pair avec ces prélèvements d'aspects que notre conscience attentive opère temporairement sur l'œuvre, qu'il suit et enregistre l'exclusion d'autres aspects que notre conscience temporairement néglige. Ces conjonctions font nos verdicts. Les variations des images de l'œuvre entraînent les reprises du jugement sur l'œuvre. L'énoncé de l'un vaut la vision de l'autre.

Ces degrés dans le provisoire nous font envisager, comme leur terme légitime, quelque conjonction définitive. Elle ne serait définitive que complète. Ce prélèvement exhaustif a un nom : ce serait l'œuvre même. La stabilité relative des jugements laisse entrevoir la permanence d'un jugement supérieur. Leur existence est la preuve d'un jugement possible et plus fidèle dont on doit concevoir qu'à la limite, en sa traduction critique et dernière, il donnerait l'image renversée et le *miroir* de l'œuvre. Il nous est ici permis, peut-être, de mieux comprendre l'importance, pour le jugement esthétique, de ces deux phénomènes de l'éducation et de l'entraînement. L'éducation esthétique du vulgaire ou l'entraînement du connaisseur ne visent au fond qu'à *faire voir* l'œuvre. Entrons dans une salle de concert : lequel de nous tous *entend* l'œuvre? C'est l'œuvre vers quoi confusément nous tendons ainsi, lorsque nous allons entendre et réentendre la symphonie, lorsque nous lisons et relisons l'*Odyssée* ou *Antigone*. Notre révision d'un chef-d'œuvre, ce retour répété et anxieux vers lui et toutefois cette image de plus en plus satisfaisante qu'il nous laisse, c'est cet effort pour en saisir tous les aspects et pour nous faire une vision légitime de toutes les conditions techniques et inspirées qui accompagnèrent sa naissance. Il existe ainsi, et à la limite,

un jugement *conforme*, pour ainsi dire parfait, à porter sur l'objet. L'objet esthétique oriente et réoriente le juge.

S'il en est ainsi, nos jugements n'ont plus tous la même *valeur*. L'instrument forgé par l'esthéticien se retourne : et vient porter rétrospectivement sa lumière sur la relativité des verdicts. L'explication pénètre à son tour dans l'univers des réactions subjectives. Admis à la base, tous et au même titre comme des faits, comme *matters of fact*, et traités pour ce qu'ils sont, les jugements trouvent au sommet de la méthode le principe de leur interprétation et les degrés de leur prix. Ils reçoivent, réverbérés, leur justification relative, leur classement hiérarchique, le plus ou le moins de leur validité. La constatation *de facto* du jugement fait place à son admission *de jure*. Car, à mesure que les conjonctions d'aspects qui le portent sont moins éphémères, moins partiales, moins aveugles, le jugement, plus ou moins, réalise cette *adhérence* au tout esthétique de l'objet qui le rend précisément valide. Si son prix et sa vérité, c'est d'être conforme, c'est maintenant de l'*œuvre*, et *a posteriori*, que vient au jugement droit son critère : ce critère qu'il n'avait pas. Le jugement esthétique vrai se reconnaît, lui aussi, à ce signe qu'il est une authentique *adaequatio mentis et rei*. Et la proposition qui résumerait sans doute ce qu'est une objectivité en esthétique, ce serait cette évidence de fait que nous connaissons bien, mais que chaque cas concret menace de nous faire perdre, et que le démon du philosophe ou du dogmatique paraît méditer de nous faire oublier : loin que mon jugement juge l'œuvre, mon jugement me juge.

Université de Caen, avril 1940.

L'esthétique de Stendhal

Etude accompagnée de documents inédits

par Adrien LEDENT

L'*Histoire de la peinture en Italie*, parue à Paris, en 1817, n'est pas comptée parmi les œuvres maîtresses de Stendhal. Sa publication passa complètement inaperçue. Elle a cependant attiré l'attention des critiques et des fervents du beylisme. M. Paul Arbelet a montré que la plus grande partie de l'ouvrage n'est qu'un plagiat du savant jésuite Lanzi, du peintre Bossi et d'autres auteurs italiens moins connus. On ne peut affirmer avec certitude l'originalité d'un chapitre que lorsque l'esprit primesautier et frondeur de Stendhal s'y retrouve à chaque ligne [1].

Les livres IV, V et VI de l'*Histoire de la peinture* contiennent une longue dissertation sur le « Beau Idéal ». L'influence que ce texte a exercée sur Taine est bien connue. De même il semble presque banal de souligner les rapports de la théorie de Beyle avec l'idéologie chère au XVIIIe siècle.

Cependant, il ne suffit pas d'affirmer que Taine a emprunté à Stendhal la théorie de la race, du milieu et du moment; que Stendhal lui-même baigne dans l'atmosphère intellectuelle du XVIIIe siècle. Il faudrait situer ses théories sur le Beau Idéal dans le développement historique de l'esthétique.

Beyle a fait des études philosophiques assez poussées, il a laissé de nombreux documents sur ses lectures. L'historien peut donc préciser son attitude intellectuelle.

Beyle a exercé un choix parmi les influences qui s'of-

[1] Paul ARBELET, *L' « Histoire de la peinture en Italie » et les plagiats de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1914.

fraient. Son antipathie pour Voltaire est une donnée constante de sa pensée. De même, après une brève période d'enthousiasme, il s'éloigne pour toujours de Jean-Jacques Rousseau.

Il lit attentivement et la plume à la main. Son grand-père, Henri Gagnon, lui a inculqué le goût des belles-lettres. Son professeur de grammaire générale l'initie à une méthode de travail qu'il n'abandonnera jamais. Voici comment l'abbé Gattel décrit, dans un questionnaire conservé à la bibliothèque de Grenoble, la façon dont il faisait travailler ses élèves à l'Ecole centrale :

« A-t-il envoyé ses cahiers au ministre de l'Intérieur?

» Il n'a point envoyé de cahiers parce qu'il n'en dicte point : son cours est purement d'audition, il se contente à la fin de chaque leçon de faire prendre à ses élèves de courtes notes sur ce qui en a été l'objet. Chacun d'eux fait ensuite un extrait écrit de cette même façon et le lit dans les récapitulations qui ont lieu à la fin de chaque décade. Ce sont ces extraits qui, après les corrections indiquées par le professeur, composent à chaque élève un cours qui est en quelque sorte son propre ouvrage. Cette méthode a paru au professeur la plus propre à fixer, pendant les leçons, l'attention de ses élèves et à les former graduellement, soit à l'art de penser, soit à celui d'écrire. Voici du reste le plan qu'il suit dans son cours : il commence par une analyse des facultés et des opérations de l'esprit humain, tirée en grande partie de l'excellente *Logique* de Condillac, à laquelle il joint les développements convenables d'après Locke et les meilleurs métaphysiciens modernes [1]. »

D'autres que nous ont déjà insisté sur l'influence profonde que l'enseignement de l'abbé Gattel exerça sur le jeune Beyle [2]. Elle fut à la fois méthodologique et philosophique. Toute sa vie, son élève continuera à faire des « Cahiers d'extraits » de ses lectures. Jusqu'à sa mort, il restera fidèle au sensualisme de son maître. Tous les professeurs de l'Ecole centrale appar-

[1] Texte inédit. Bibliothèque municipale de Grenoble, MsR 5631. Le même document nous apprend que l'abbé Claude-Marie Gattel, avait été, de 1767 à 1786, professeur de philosophie, puis sous-principal du Collège de Grenoble. Il avait publié des traductions d'ouvrages italiens et des dictionnaires français et espagnols. Son cours de grammaire générale durait une année et comportait quatre ou cinq leçons par décade. Il était fréquenté par une dizaine d'élèves âgés de seize ans et plus.

[2] Cf. P. ARBELET, *La Jeunesse de Stendhal*, Paris, Champion, 1914, 2 vol.

tenaient à cette tendance philosophique. Le brouillon d'un discours qui devait être prononcé à la distribution de prix de l'an VII, montre l'importance que l'abbé Gattel attribuait à la philosophie dans la formation littéraire :

« La Grammaire générale dont on vient d'indiquer les rapports avec les mathématiques, est la science raisonnée des principes généraux et immuables du langage prononcé ou écrit dans quelque langue que ce soit. Cette étude a pour base celle de la Logique, ou plutôt la Grammaire générale n'est elle-même qu'une logique véritable, puisque la parole doit être le tableau de la pensée et qu'on ne peut mettre dans le discours l'ordre et l'arrangement convenables qu'autant qu'on aura commencé par analyser les opérations de l'esprit, pour en suivre fidèlement la marche. On voit par là que si, à l'aide de l'analyse, le seul instrument qu'elle emploie, la science grammaticale se lie intimement aux mathématiques et toutes les sciences exactes, elle ne tient pas par des liens moins étroits soit à l'idéologie ou métaphysique dont elle nous fait connaître tout ce qui est utile et même possible d'en savoir, *soit à l'éloquence et à tous les genres de littérature dont elle pose les bases et dont elle devient en conséquence le premier et le plus indispensable élément*. L'administration regrette de n'avoir pas trouvé dans ce cours un aussi grand nombre d'élèves qu'elle l'aurait désiré. Elle espère que les jeunes gens et leurs parents sentiront enfin de quelle utilité et de quelle importance est son objet, surtout dans un gouvernement républicain où tous les citoyens sont appelés par la Constitution et peuvent être portés par leur mérite aux fonctions publiques les plus relevées, fonctions qu'on ne peut remplir dignement qu'en réunissant aux vertus et aux lumières, la justesse de l'esprit et le talent de l'élocution [1]. »

Nous avons souligné le passage essentiel. Revenu à Paris en janvier 1802, après la campagne d'Italie, Beyle arrive à point pour recevoir l'enseignement des idéologues. Cabanis lance son *Traité des Rapports du physique et du moral de l'homme*. De 1801 à 1805, Destutt de Tracy publie les *Eléments d'Idéologie proprement dite*. En 1803, Beyle achève sa *Grammaire générale* et, en 1811, sa *Logique* [2]. Le cercle de ses lec-

[1] Texte inédit. Grenoble, MsR 5609.

[2] STENDHAL, *Correspondance*, Paris, Bosse, 1908, t. Ier, pp. 196 et 372.

tures s'élargit constamment. Il lit beaucoup et attentivement. Il passe de longues heures dans les cabinets de lecture et à la Bibliothèque nationale [1]. On suit pas à pas cette formation autodidactique dans les manuscrits de la Bibliothèque de Grenoble. En décembre 1803, Beyle exprime à Edouard Mounier ses premiers doutes sur l'*Esprit* d'Helvétius [2]. Il est frappé par la diversité des goûts et des sentiments humains. L'année suivante, il abandonnera définitivement la théorie de l'influence du gouvernement après avoir lu le *Traité de la nature humaine* de Hobbes, traduit en français par le baron d'Holbach [3]. Cette lecture, dont il reste des extraits abondants, occupe Beyle du 16 au 22 juin 1804 [4]. Elle le ramène définitivement vers le sensualisme. La théorie de l'influence des climats de Montesquieu contribue également à cette évolution.

*
* *

En 1811, Stendhal entreprend d'écrire l'*Histoire de la peinture en Italie* qui paraîtra en deux volumes, chez Didot, en 1817.

Il veut appliquer à l'esthétique les conséquences de ses convictions philosophiques. Est-il le premier à formuler une idéologie de l'art? Il a sur ce point un précurseur célèbre en la personne de l'abbé Dubos. Les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, parues en 1719, sont un premier essai d'introduction de la réflexion du philosophe dans la critique artistique. L.-J. Jay, professeur de dessin à l'Ecole centrale de Grenoble, était un de ses disciples [5]. Beyle, qui avait suivi son cours, reçut les *Réflexions* lors de la distribution de prix de l'an 1799 [6]. La lecture de cet ouvrage fit sur lui une impression durable. En 1802, il note les *Réflexions sur la poésie et la peinture* de Dubos dans une liste d'ouvrages « à voir », « de première importance » [7].

[1] MsR 5896, t. XVII, p. 12.
[2] *Correspondance*, t. I[er], pp. 76-77.
[3] Thomas Hobbes, *De la nature humaine, ou Exposition des facultés, des actions et des passions de l'âme et de leurs causes*, traduit de l'anglais, Londres, 1772.
[4] MsR 5896, t. XXVIII, f° 33.
[5] Cf. P. Arbelet, *L'Histoire de la peinture en Italie*, p. 278, note 2.
[6] Stendhal, *Vie de Henri Brûlard*, Paris, Champion, 1913, t. II, p. 27.
[7] MsR 5896, t. XIX, f° 88.

L'abbé Dubos pose en principe que l'art a pour but de plaire et d'émouvoir [1]. Il importe donc que l'artiste ait une profonde connaissance du cœur humain. L'homme peut, grâce à lui, échapper à l'ennui et satisfaire ses passions sans aucun inconvénient pour autrui et pour lui-même. La beauté est fille du besoin :

« *Trahit sua quemque voluptas.* En cela les hommes ont le même but; mais comme ils ne sont pas organisés de même, ils ne cherchent pas tous les mêmes plaisirs [2]. »

L'imitation est capable de nous toucher, cette émotion est communicative. Cependant, l'imitation agit toujours plus faiblement que le sujet imité. Ainsi, la tragédie, qui fait appel aux passions les plus violentes, nous remue plus profondément que la comédie, limitée aux sentiments du ridicule et de la vanité.

« Notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes et de la situation de notre esprit [3]. »

Le sentiment esthétique ne raisonne pas. Le mérite d'une œuvre n'est pas d'être conforme aux règles, mais de plaire. Le public, formé de personnes cultivées capables de comprendre les œuvres soumises à leur appréciation, juge souverainement et infailliblement les artistes et leurs productions.

Dubos examine ensuite les conditions dans lesquelles le génie artistique naît et se développe. Les circonstances morales sont au second plan. La fortune, l'éducation, la faveur du souverain peuvent contrarier le génie. Elles ne parviennent jamais à l'étouffer complètement. Les circonstances physiques sont prépondérantes. L'état des organes et le climat sont des facteurs essentiels. Dubos rend compte des variations du niveau artistique des peuples selon l'époque et la latitude par une longue théorie sur l'influence de l'air et du sol. Ces deux éléments entrent dans la composition de notre nourriture et de l'air que nous respirons. Notre humeur varie selon le temps et la saison. Si certaines contrées, autrefois favorables aux arts, sont réduites aujourd'hui à la médiocrité, c'est à cause d'un changement dans le climat.

De même lorsque le commerce transporte les fruits et les

[1] Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 6e éd., Paris, Pissot, 1755, t. Ier, p. 13.

[2] *Ibid.*, t. Ier, p. 125.

[3] *Ibid.*, t. Ier, p. 516.

vins du Midi dans les pays septentrionaux, on y voit fleurir les arts :

« Le génie est donc une plante, qui, pour ainsi dire, pousse d'elle-même, mais la qualité, comme la quantité de ses fruits, dépendent beaucoup de la culture qu'elle reçoit. Le génie le plus heureux ne peut être perfectionné qu'à l'aide d'une longue étude [1]. »

Dubos décrit ensuite l'homme de génie. Il fait bien et facilement certaines choses que le commun des mortels ne peut faire que très mal et très difficilement. Un talent exceptionnel pour les arts ne s'accommode pas d'un « tempérament froid et d'une humeur indolente ».

« La même constitution qui fait le Peintre ou le Poète, le dispose aux passions les plus vives [2]. »

L'auteur parle longuement du tempérament artistique. Il cite en exemple la fureur poétique et même certains cas de folie. Tous les arts ne sont pas également capables de traduire les passions. La peinture s'y prête mieux que la sculpture qui ne peut fixer que les traits constants d'un tempérament ou d'un caractère.

La critique a reconnu le mérite et l'intérêt de l'œuvre de Dubos. Malgré ses longueurs, ses naïvetés, ses maladresses, cet ouvrage est le premier essai d'application aux arts de la théorie des climats esquissée chez Fontenelle et chez Fénelon [3].

Dans l'*Histoire de la peinture*, Beyle s'efforce de justifier contre les dogmatiques son admiration pour les peintres italiens. En bon tacticien, il les attaque sur leur propre terrain : l'art antique. Il n'admet pas un canon esthétique qui exclut les peintres et les sculpteurs de la Renaissance. Il essaie de montrer que l'art grec répond à un besoin précis.

Comment vivaient les riverains de la mer Egée au moment où Praxitèle taillait dans le marbre ses chefs-d'œuvre immortels ? Faut-il affronter de poussiéreux grimoires, se livrer à de savantes conjectures pour répondre à cette question ? Pas du tout. Les Grecs étaient des primitifs. L'image la plus fidèle de leurs conditions d'existence nous est donnée par un peuple

[1] Abbé Dubos, t. II, p. 45.
[2] *Ibid.*, t. II., p. 101.
[3] Cf. Marcel Braunschvig, *L'abbé Dubos, rénovateur de la critique au* XVIII[e] *siècle*, Toulouse, 1904. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1898, p. 709.

actuel, celui des Indiens d'Amérique. Les artistes de l'antiquité étaient loin de songer aux savants calculs de proportions que leur prêtent les critiques. Leur art est essentiellement religieux. Il cherche à inspirer au spectateur la crainte de l'éternel [1].

Les statues antiques représentent des dieux. En elles, tout tend à impressionner le spectateur. Comme l'ont dit Helvétius et Dubos, l'attention est une peine et l'homme est paresseux par nature. La simplicité et la sobriété des détails qui caractérisent l'art antique n'ont pas d'autre raison d'être. L'expression de la statue frappe plus sûrement l'esprit lorsqu'elle n'est accompagnée d'aucun accessoire.

Gardons-nous de croire avec les critiques idéalistes que la passion n'est pas susceptible d'interprétation esthétique. Les figures de l'art grec, calmes et sereines, représentent des êtres supérieurs. Le sculpteur s'imagine, avec les philosophes de son époque, que le bonheur consiste dans le calme, dans l'éloignement des passions. Ses divinités sont donc impassibles.

Il retient certains détails, non parce qu'ils sont plus conformes au Beau Idéal, mais parce qu'ils contribuent plus efficacement à l'effet qu'il veut produire :

« La beauté antique est l'expression d'un caractère utile [2]. »

Il n'est donc pas nécessaire d'imiter les Anciens pour produire une œuvre digne d'admiration. Les doctrines traditionnelles favorisent l'éclosion d'un art froid et conventionnel. Le génie, cette « belle plante humaine », produit des chefs-d'œuvre comme un végétal porte des fleurs ou des fruits. L'esthétique n'est utile que pour celui qui veut goûter un art étranger, ou ancien. L'idéologie peut lui faire comprendre alors la variété des arts, grâce aux diverses théories d'explication par l'influence. Elle montre notamment pourquoi, en Italie et en Grèce, deux arts différents sont au premier plan. Les hommes de la Renaissance étaient passionnés. Ils voulaient traduire leurs états d'âme. La sculpture ne se prête guère à ces réalisations. Elle ne peut mettre l'expression que sur le visage. L'imprévu, l'atmosphère lui échappent. Son exécution est lente. Elle suppose la persistance de l'image. La passion, fugi-

[1] Cf. Dubos, t. Ier, p. 422 : « La statue de Jupiter olympien fit ajouter foi plus facilement à la fable qui lui faisait disposer du tonnerre. »

[2] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Champion, 1924, t. II, p. 17.

tive et mouvante, est donc nécessairement réfractaire au ciseau du sculpteur. La palette du peintre, au contraire, permet de fixer de façon durable les impressions les plus fugitives. Le coloris et l'éclairage nous communiquent l'atmosphère. La couleur de la peau, la conformation du corps indiquent le tempérament. Le jeu fixe des ombres accentue encore l'expression des physionomies. Enfin, le cadre achève de situer la scène. L'art du peintre est donc à la fois plus profond et plus particulier que celui du sculpteur. Il n'a qu'une diffusion limitée :

« La différence des formes est tellement moindre que celle des couleurs que l'Apollon serait beau dans plusieurs parties de l'Asie, de l'Amérique et de l'Afrique, comme en Europe [1]. »

Les critiques idéalistes en ont conclu à tort qu'il doit être admiré universellement. Le Grec préfère le marbre, l'Italien, la toile. Les climats et les individus sont différents. Préférer l'un ou l'autre c'est affirmer son propre tempérament. Les pages qui font suite à ces remarques contiennent l'exposé des théories de Cabanis sur les tempéraments, le climat et le régime. Seul le style a changé. Il est remanié au goût de Beyle.

En 1802, Stendhal avait retrouvé, sous une forme plus scientifique en apparence, la physiologie de l'abbé Dubos, dans le livre des *Rapports du physique et du moral de l'homme* de Cabanis. Le médecin de Mirabeau apportait dans cette théorie, où la fantaisie le dispute aux explications purement verbales, l'autorité de la science médicale. Sa philosophie est basée sur des observations cliniques. Elle est toute matérialiste. Le moral et le physique se confondent à leur source. Il n'y a entre eux que la différence qui sépare la fonction de l'organe. Stendhal est d'accord sur ce point :

« Lorsqu'on a brisé une montre où est allé le mouvement [2] ? »

La sensibilité physique est la seule source de nos connaissances. Les impressions cheminent le long des nerfs et se rendent au cerveau comme les aliments vont à l'estomac. Elles sont ensuite « digérées » et engendrent la pensée. Le sang et les muscles sont très différents des substances que nous absorbons. De même, les idées générales diffèrent de la sensation primitive. L'assimilation est également complexe dans les deux cas.

[1] STENDHAL, t. II, p. 29.
[2] *Ibid.*, t. II, p. 37.

La nature des aliments modifie nos tissus. La qualité de l'air influe sur notre santé. De même, tout ce qui frappe nos sens réagit sur notre intellect. Toute différence dans l'expérience des hommes se traduit par une différence dans leur pensée.

Certaines de ces variations tiennent à notre constitution interne, à la qualité de nos organes sensitifs. C'est l'influence des tempéraments. Cabanis prend pour critère les dimensions de la cage thoracique et le volume du foie.

Un poumon volumineux produit une grande chaleur animale. La circulation du sang est rapide et abondante. Si les fibres musculaires sont résistantes, les fonctions, vivaces, s'accomplissent avec facilité. Des idées agréables et nombreuses, des affections bienveillantes et douces, un esprit léger et mobile, sans force et sans profondeur, telles seront les caractéristiques du tempérament sanguin.

Si un développement exagéré du foie s'ajoute à ce grand volume du poumon, nous aurons des sensations violentes et des mouvements brusques et impétueux. La bile est une humeur stimulante. Les idées et les affections seront absolues et aussi exclusives qu'inconstantes. Le bien-être du sanguin fait place à une inquiétude perpétuelle, à une instabilité excessive. C'est le tempérament bilieux.

Les muscles sont-ils relâchés, les dimensions du foie réduites? La circulation est plus lente et la chaleur animale, plus faible. Les sucs muqueux s'accumulent. Les poumons fonctionnent avec difficulté. La sensibilité s'émousse. Les organes cérébraux s'assoupissent. Les muscles sont engourdis. La puberté n'a qu'un effet restreint. Le flegmatique reste toujours à un stade quelque peu infantile. Les mouvements faibles et lents, la tendance au repos, l'aspiration à un bien-être doux et tranquille, telles sont les caractéristiques de ce tempérament médiocre et borné.

Supposons au contraire un bilieux à poitrine étroite. L'accomplissement de la volonté devient malaisé. L'embarras et l'hésitation contrarient une sensibilité vive et une énergie constante. Un défaut de confiance, des sentiments réfléchis, des volontés détournées, des passions violentes, voilà l'apanage du mélancolique.

A ces quatre tempéraments repris à Hippocrate, Cabanis en ajoute deux : « Il y a des sujets chez lesquels le système

cérébral et nerveux prédomine sur le système musculaire. Il en est d'autres au contraire, chez lesquels ce sont les organes du mouvement qui prédominent sur ceux de la sensibilité [1]. »

Le tempérament cérébral se distingue par son aptitude aux arts et aux travaux intellectuels.

Stendhal reprend toute cette théorie. Mais il ne croit pas les tempéraments invariables et absolus :

« Le tempérament bilieux peut être acquis chez le matelot hollandais qui s'établit à Naples. Mais chez son fils ou son petit-fils il sera naturel [2]. »

Il reprend ainsi une observation commune à Dubos et à Cabanis :

« Pourquoi les nouveaux habitants d'un pays deviennent-ils semblables, après quelques générations, à ceux qui habitaient le même pays avant eux, mais dont ils ne descendent pas [3] ? »

C'est le climat qui provoque ce changement. Beyle est d'accord avec Dubos sur ce point. Il cherche ensuite à donner une explication à la différence entre les tempéraments :

« Le fer du physiologiste interroge les corps d'un Russe et d'un Espagnol qui ont trouvé la mort à la même batterie; les tailles, les apparences sont égales, mais chez l'un, le poumon se trouve plus grand. Voilà une différence frappante, voilà le commencement de ce qu'il y a de démontré dans la théorie des tempéraments.

» L'autre partie est une simple concomitance d'effets : Un obus part, nous voyons une maison du village sur lequel on tire, fumer et prendre feu. Il est absolument possible que ce soit un feu de cheminée, mais il y a à parier pour l'obus. C'est dans l'examen sévère et microscopique des concomitances que gisent les découvertes à faire [4]. »

« Les considérations générales prennent plus de vérité à mesure qu'on les étend sur un plus grand nombre d'individus [5]. »

[1] Cabanis, *Traité des rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Baillière. 1844, p. 289.

[2] *Histoire de la peinture*, t. II, p. 75. La même idée se retrouve à plusieurs reprises dans les *Promenades dans Rome*.

[3] Dubos, t. II, p. 264.

[4] *Hist. de la peinture*, t. II, p. 63.

[5] *Ibid.*, t. II, p. 42.

Nous trouvons cette idée chez plusieurs auteurs chers à Stendhal :

« Un succès heureux et même deux peuvent être le seul effet du pouvoir des conjonctures. Il est rare que le bonheur seul amène trois succès heureux; mais lorsque ces succès sont parvenus à un certain nombre, il serait insensé de prétendre qu'ils fussent le pur effet du hasard [1]. »

Dans le *Traité de la nature humaine*, Hobbes insiste longuement sur une théorie analogue. D'autre part, nous savons que Beyle avait lu un livre de Naigeon sur le Baconisme [2].

Après avoir paraphrasé le mémoire de Cabanis sur les tempéraments, Stendhal résume celui qui est consacré à l'influence des climats. Le lieu réagit sur tous les êtres et spécialement sur les hommes. Helvétius le nie et il a tort. Le climat est l'ensemble des circonstances naturelles et physiques au milieu desquelles nous vivons. Un nègre des tropiques et un habitant des régions polaires reçoivent des séries d'impressions différentes. Leurs mentalités sont nécessairement dissemblables. Les saisons ont également une influence. Elles modifient les dispositions organiques. Leur succession n'est pas la même sous les diverses latitudes. Certaines maladies ne se manifestent que dans certaines régions. Le lieu décide de la nature de beaucoup de travaux et de l'effort nécessaire pour les accomplir. L'homme, enfin, peut changer le climat, endiguer les mers, assécher les marais.

L'influence du lieu se manifeste dans la taille, la couleur de la peau et la fréquence de certains types de tempéraments. Le musculaire abonde dans les pays accidentés où ses qualités militaires trouvent un large emploi. Les besoins réduits et la mollesse du flegmatique s'accommodent mieux des pays chauds. Il y voisine avec le bilieux et ses légendaires cruautés. Le sanguin préfère les climats tempérés.

Quant au mélancolique, il cherche partout la satisfaction de ses passions. On le rencontre sous toutes les latitudes, dans les pays tristes et froids et sous les tropiques.

Beyle, farouche adversaire des classiques, défend et développe les idées de Dubos et de Cabanis. Les préjugés et les règles

[1] Dubos, t. II, p. 372.

[2] MsR 302, note sur le livre de Naigeon datée du 25 frimaire XI (17 décembre 1802).

conventionnelles des classiques sont rejetées au nom de l'idéologie :

« De mémoire de rose, on n'a jamais vu mourir de jardinier. La mouche éphémère qui éclôt le matin et meurt avant le coucher du soleil, croit le jour éternel [1]. »

L'artiste seul a le droit d'être intolérant. Les œuvres qu'il laisse après lui dépassent son caractère d'homme. Il doit se laisser entraîner tout entier par son art. Une grande intelligence, une vive sensibilité, des passions violentes, tel est le caractère du génie véritable. La connaissance de l'idéologie lui est indispensable :

« Le peintre doit montrer, par les formes de son personnage, le caractère que ses organes le forcent à avoir [2]. »

Ainsi s'explique la supériorité de Vinci :

« Probablement Léonard approcha d'une partie de la science de l'homme, qui même aujourd'hui est encore vierge : la connaissance des faits qui lient intimement la science des passions, la science des idées et la médecine [3]. »

Le renouvellement des idées a permis la naissance d'un art nouveau qui répondait aux exigences de l'époque. Stendhal admire le « Quattrocento ». Il aime cette humanité violente où les passions mises à nu grouillent sous ses yeux de dilettante. Il regrette que les conditions sociales nouvelles n'imposent plus une telle vigueur de caractère aux individus.

Il en coûte certes à Stendhal d'être plus clairvoyant que les critiques idéalistes confinés dans un académisme stérile. Sa passion pour l'Italie de la Renaissance, son penchant pour la comédie, rien ne l'arrête dans ses déductions. Les conditions sociales ont changé. Le milieu physique et les tempéraments sont différents. La civilisation permet à l'artiste de se consacrer entièrement à son œuvre. Il faut un art nouveau qui réponde mieux aux aspirations du temps. L'art essentiellement religieux des Grecs ne plaît plus au peuple qui s'est affranchi, par la Révolution, des excès de l'absolutisme et des chimères de la religion. Pourquoi s'entêter à peindre des dieux et des héros, à représenter des scènes d'une mythologie à laquelle on ne croit plus? L'artiste doit nous donner, par les moyens les plus adéquats, la représentation la plus expressive de l'idée que nous

[1] *Histoire de la peinture*, t. II, p. 34.
[2] *Ibid.*, t. II, p. 47.
[3] *Ibid.*, t. II, p. 244.

nous faisons de la beauté. L'art traditionnel imité des Grecs n'est qu'une survivance fâcheuse de l'esprit déiste. Les formes d'art évoluent selon le degré de civilisation des peuples. Cabanis et Helvétius confirment les opinions de Dubos. Ils permettent à Stendhal d'élargir encore la brèche faite par ses maîtres dans la doctrine idéaliste. Le sens esthétique, infaillible selon Dubos, n'est plus chez Beyle qu'un aspect particulier de la sensibilité générale :

« Il ne faut que sentir. Un homme passionné qui se soumet à l'effet des beaux-arts trouve tout dans son cœur.

» La préférence, dégagée de tout jugement accessoire et réduite à la pure sensation, est inattaquable.

» Je n'opère pas sur des objets palpables, mais sur des sentiments cachés au fond des cœurs [1]. »

Le public qui juge les œuvres d'art n'est pas formé d'une élite savante, ou simplement cultivée, mais des hommes capables d'éprouver les passions que dépeignent les artistes.

L'esthétique de Stendhal est tout à fait relativiste. Il n'y a pas de beau idéal. La beauté est fonction des variations du climat et des différences de tempérament. L'artiste lui-même est sous l'influence de facteurs physiques ou organiques. Toute discussion sur le goût, toute recherche d'un critère universel est donc stérile et vaine.

Quel rôle les réflexions de l'abbé Dubos ont-elles joué dans l'élaboration de l'esthétique de Stendhal? Les *Réflexions critiques* ne sont pas citées dans l'*Histoire de la peinture*. Elles fournissent cependant les principes du raisonnement et l'agencement des idées. Beyle a jugé trop démodée la théorie de l'influence de l'air et du sol contenue dans l'ouvrage de l'abbé Dubos. Il l'a remplacée par celle, plus moderne, de Cabanis. De même, il a retrouvé, en lisant Winckelmann et Schlegel, l'idée que l'art grec est un art essentiellement religieux.

Cependant, Beyle apporte dans la doctrine de son maître quelques changements dont nous montrons plus loin l'importance pour l'histoire de l'esthétique. Sous l'influence d'Helvétius, il accorde une certaine importance à l'influence du gouvernement et des mœurs sur l'activité artistique. Comme Cabanis, il donne une place prépondérante à la théorie des tempéraments. Enfin, avec une rigueur logique qui est bien

[1] Stendhal, t. II, p. 20; t. Ier, p. 264; t. II, p. 102.

dans son caractère, il pousse jusqu'à ses dernières conséquences le principe de la diversité des goûts posé par Dubos.

Stendhal représente, dans la critique artistique, l'anti-dogmatisme radical. Disciple de Dubos, il complète et modernise son système par des emprunts à ses maîtres en idéologie. La théorie des tempéraments devient une application du calcul des probabilités. Le sens esthétique infaillible disparaît et fait place à la préférence pure, simple et indiscutable.

L'activité de l'artiste est tout aussi relative. Modelés par les diverses influences physiques, le peintre et le sculpteur doivent aussi tenir compte de leur époque. Il y a autant de beaux qu'il y a de tempéraments, de climats et de formes de gouvernement. Les canons esthétiques ne sont que des décrets stériles.

Pour faire un chef-d'œuvre il ne faut que sentir vivement ce que les autres ne perçoivent que d'une façon confuse. Du tempérament, de l'énergie et de la passion, c'est tout le génie.

Ainsi conçu, l'art est une variante de la chasse au bonheur. Tous les problèmes, toutes les classifications, toutes les échelles de valeurs de l'ancienne école ont disparu. Des hommes passionnés communient dans la contemplation d'œuvres qui reflètent leur propre idée du bonheur. Voilà le but, la raison et le moyen de l'art. Modération, règle des trois unités, ressemblance avec l'objet, autant d'entraves qui paralysent l'inspiration et l'exécution. Le sentiment de l'artiste et celui du spectateur comptent seuls. Ils coïncident en vertu du déterminisme psychologique impliqué dans l'idéologie.

Le rôle du critique sera de nous exposer les mobiles qui faisaient œuvrer les uns et admirer les autres. Mission d'historien et de sociologue. Elle réserve le sentiment esthétique, qui est tout abandon et passion intolérante. La critique moderne, impressionniste et relativiste, ne s'inspire pas d'autres principes. Elle ne dédaignerait certes pas les passages de *Racine et Shakespeare* où Beyle souligne l'importance de l'illusion au théâtre.

*
* *

En étudiant à présent l'influence exercée sur Taine par l'esthétique de Stendhal, nous ne prétendons pas mettre au jour une idée neuve. Nous voulons seulement apporter, par

l'étude précise des doctrines, un peu plus d'ordre et de clarté dans ce chapitre de l'histoire de l'esthétique.

Dès 1914, dans un ouvrage consacré à Stendhal, M. Pierre Martino écrivait :

« Les théories esthétiques de Stendhal sont plus intéressantes, encore qu'on ait tendance à exagérer leur originalité; il y a simplement fait l'application à l'art des principes de l'idéologie et poussé jusqu'au bout quelques idées suggestives qu'avaient lancées ses maîtres en philosophie. Cela n'est point mal déjà et à son tour, la doctrine de Stendhal a propagé de fécondes suggestions : une partie du système artistique et littéraire de Taine est sortie de là [1]. »

Taine connaissait les œuvres de Stendhal. Dans la préface de l'*Histoire de la Littérature anglaise*, après avoir exposé la théorie de la race, du milieu et du moment, il le représente comme un précurseur de la critique nouvelle :

« Un seul homme, Stendhal, par une tournure d'esprit et d'éducation singulière, l'a entrepris, et encore aujourd'hui la plupart des lecteurs trouvent ses livres paradoxaux et obscurs, son talent et ses idées étaient prématurés, on n'a pas compris ses admirables divinations, ses mots profonds jetés en passant, la justesse étonnante de ses notations et de sa logique; on n'a pas vu que, sous des apparences de causeur et d'homme du monde, il expliquait les plus compliqués des mécanismes internes, qu'il mettait le doigt sur les grands ressorts, qu'il importait dans l'histoire du cœur les procédés scientifiques, l'art de chiffrer, de décomposer et de déduire; que, le premier, il marquait les causes fondamentales, j'entends les nationalités, les climats et les tempéraments, bref qu'il traitait des sentiments comme on doit en traiter, c'est-à-dire en naturaliste et physicien, en faisant des classifications et en notant des forces [2]. »

En plusieurs endroits, Taine témoigne, dans ses œuvres, de son admiration pour Stendhal. L'édition définitive des *Nouveaux Essais de critique et d'histoire* contient un article qui lui

[1] *Stendhal*, Paris, 1914, p. 80. Cf. également Edouard Droz, *Taine et Stendhal* (*Revue des Cours et Conférences*, 1896, pp. 651 sq.). Ad. Paupe, *Taine et Stendhal* (*Le Censeur*, 1908); Jean Mélia, *Stendhal et Taine* (*Nouvelle Revue*, 1910).

[2] H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1873, t. 1er, p. XLV.

est consacré. Dans son *Voyage en Italie*, Taine parle des Italiens et de Stendhal « leur grand admirateur, que j'admire tant ». Le *Traité de la volonté* fait appel au « plus exact des analystes ». La *Chartreuse de Parme*, *Le Rouge et le Noir*, fournissent plusieurs exemples à l'appui de sa démonstration. Cependant, il ne cite nulle part l'*Histoire de la peinture en Italie*. Dans la *Philosophie de l'art*, où les questions traitées sont si proches des préoccupations de Beyle, cet ouvrage n'est pas mentionné. Quand Taine avoue avoir pratiqué assidûment Stendhal, c'est à ses romans qu'il fait allusion. Il sait cependant ce que Beyle doit aux idéologues et à leurs maîtres :

« Beyle fut l'élève des idéologues, l'ami de M. de Tracy, et ces maîtres de l'analyse lui ont enseigné la science de l'âme [1]. »

Aux environs de 1850, Balzac et Stendhal ont exercé une grosse influence sur l'Ecole normale [2]. Dans les *Causeries du Lundi*, Sainte-Beuve présente Beyle à la fois comme romancier et comme critique. Il cite l'*Histoire de la peinture en Italie* [3].

Une lettre de Taine à Albert Collignon révèle la place que ces auteurs ont tenue dans sa formation intellectuelle :

« Ce sont nos deux maîtres en critique, et j'ai plusieurs fois aperçu dans le lointain une étude complète sur eux; ce serait en raccourci toute la psychologie moderne, l'un (Beyle) a fait les races, les groupes, les époques, la psychologie générale; l'autre (Sainte-Beuve), les individus, la psychologie biographique... ils sont les deux fondateurs de la critique psychologique et de l'histoire naturelle de l'homme [4]. »

Nous ne savons pas exactement quelles œuvres de Stendhal Taine a lues, en dehors de ses romans. Cependant il l'apprécie autant comme critique que comme écrivain.

Un rapprochement entre ses idées et celles de Stendhal s'impose donc. Taine ne se propose pas, dans ses premiers ouvrages, d'édicter les règles du beau : il s'agit uniquement de reconstituer les conditions physiques et morales dans lesquelles l'œuvre d'art apparaît comme une conséquence nécessaire. La théorie de la race, du milieu et du moment présente des analogies frappantes avec l'esthétique de Stendhal.

[1] *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866, p. 41.
[2] Cf. V. GIRAUD, *Essai sur Taine*, *Paris*, Hachette, 1910, p. 29.
[3] SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, 1854, t. IX, pp. 241-251.
[4] V. GIRAUD, *op. cit.*, p. 30.

La race est l'ensemble des dispositions innées et héréditaires. Elle rappelle les tempéraments de Cabanis et de Stendhal. Elle est liée à des différences corrélatives dans la structure du corps et dans les aptitudes intellectuelles :

« Il y a naturellement des variétés d'homme, comme il y a des variétés de taureaux et de chevaux, les unes braves et intelligentes, les autres timides et bornées, les unes capables de conceptions et de créations supérieures, les autres réduites aux idées et aux inventions rudimentaires, quelques-unes appropriées plus particulièrement à certaines œuvres et approvisionnées plus richement de certains instincts, comme on voit des races de chiens mieux douées, les unes pour la course, les autres pour la chasse, les autres enfin pour la garde des maisons et des troupeaux [1]. »

Stendhal emploie fréquemment le mot « race » dans les *Promenades dans Rome*. Il confond race et tempérament comme il mêle plaisir et utilité. Taine a repris celui des deux termes qui lui était le plus familier par sa connaissance des penseurs allemands.

Le milieu est l'ensemble des circonstances extérieures : l'atmosphère, le climat, le régime nutritif. L'homme contracte des dispositions particulières d'autant plus stables que l'impression extérieure s'est enfoncée en lui par des répétitions plus nombreuses et s'est transmise à la progéniture par une plus ancienne hérédité [2]. Taine n'a pas oublié le matelot hollandais fixé à Naples, dont parlent Dubos, Cabanis et Stendhal.

Le troisième facteur est également repris à Beyle. Avant Taine, il a noté l'influence du gouvernement et de l'état de la civilisation sur les esprits. On trouve, dans toutes ses œuvres, des remarques sur la différence entre le caractère français et le caractère italien. Notre société policée ne tolère pas les exemples d'énergie dont foisonne le passé. Il faut remonter au *Quattrocento* pour retrouver des caractères fortement trempés, des hommes capables de volonté. Le moment est, comme la race et le milieu, d'inspiration stendhalienne.

La remarque finale, où Taine définit la mission de la critique historique, confirme ce fait :

« Aujourd'hui, l'histoire en est là, ou plutôt elle est tout près de là; sur le seuil de cette recherche. La question posée est

[1] *Histoire de la litt. anglaise*, t. I[er], p. xxIII.
[2] *Ibid.*, t. 1[er], p. xxv.

celle-ci : Etant donné une littérature, une philosophie, une société, un art, telle classe d'arts, quel est l'état moral qui l'a produit? et quelles sont les conditions de race, de moment et de milieu les plus propres à produire cet état moral? Il y a un état moral distinct pour chacune de ces formations et pour chacune de leurs branches; il y en a un, pour l'art en général, et pour chaque sorte d'art, pour l'architecture, pour la sculpture, pour la musique, pour la poésie : chacune a sa loi, et c'est en vertu de cette loi qu'on la voit se lever au hasard, à ce qu'il semble, et toute seule parmi les avortements de ses voisines, comme la peinture en Flandre et en Hollande au XVIIe siècle, comme la poésie en Angleterre au XVIIIe siècle [1]. »

Gardons-nous cependant d'étendre l'influence de Stendhal à l'ensemble de l'œuvre de Taine. Bien des actions qui contre-carrent celle de Beyle se sont exercées sur elle. Taine a étudié la philosophie allemande que Stendhal tenait en piètre estime. Il déplore qu'en Italie la puissance de l'individu ait barré le chemin à la nation.

Malgré les différences profondes — de culture et de tempérament — qui les séparent, ces deux grands esprits ont des points communs. Taine ne s'est jamais dégagé complètement de l'emprise de l'idéologie. Mieux que Stendhal, il connaît Condillac, Helvétius et Cabanis. Il est toujours resté en lui quelque chose du jeune normalien préparant une thèse sur les « Sensations ».

Cependant Beyle, plus intelligent et plus artiste que ses maîtres, lui a révélé le parti que l'on pouvait tirer en esthétique de la théorie des tempéraments et des climats. Il lui a montré que les conditions morales découlent des conditions physiques et organiques. Dubos se contentait de les distinguer et d'affirmer la prépondérance des causes matérielles. Helvétius nie les unes, Cabanis ignore les autres. Chez Stendhal, elles sont unies dans la trame d'une même théorie. Taine a retenu aussi les éblouissantes variations que Beyle fait sur ce thème à propos du *Quattrocento*. La *Philosophie de l'art*, le *Voyage en Italie* sont tout imprégnés de cette vision. Il parle en stendhalien de la genèse des œuvres d'art et spécialement des chefs-d'œuvre italiens de la Renaissance.

L'influence fut profonde et définitive. Taine apporte

[1] TAINE, t. Ier, p. XLII.

cependant, dans ces théories, son élément personnel. Il leur donne une forme systématique qui accuse leurs faiblesses et leurs insuffisances. « Cette outrance ne déplaît pas, parce qu'elle est accompagnée d'un sourire; Taine imitera l'une sans jamais faire voir l'autre », dit avec raison M. Edouard Droz [1].

La théorie prend chez Taine une physionomie plus sévère. Il applique avec rigueur des principes que Stendhal maniait avec précaution. Le faisceau des influences se mue en un mécanisme automatique qui explique également bien la versification et la poésie, le coloriage et la peinture.

L'influence de Stendhal sur Taine se limite au domaine de l'histoire de l'art. Elle apporte, dans la succession des théories esthétiques, un élément nouveau, un chaînon nécessaire qui relie Taine à l'abbé Dubos. Beyle marque les idées de ses maîtres du sceau de sa personnalité. Il débarrasse la théorie de tout le fatras idéologique qui l'encombre. Il sait exprimer en quelques lignes, fortement et avec art, les idées que ses maîtres délayent en des chapitres interminables. En dépassant Dubos, en réconciliant Cabanis et Helvétius, Stendhal ouvre la voie à l'esthétique de Taine. L'homme n'est ni un produit du gouvernement, ni un effet des circonstances physiques. Il est issu de la juxtaposition de ces deux facteurs. Influence sociale et influence physique ne sont que les deux aspects d'un même réseau de facteurs déterminants.

Certes on peut prétendre que ce sont là des lieux communs qui traînent dans tous les ouvrages du XVIIIe siècle. Stendhal est pénétré tout entier de ce climat intellectuel.

L'étendue de ses lectures est prodigieuse. On peut cependant discerner des influences précises, citer des noms et des titres. Beyle a médité sur des textes. A l'époque où il publie son premier ouvrage, l'idéologie est tombée en disgrâce. Bonaparte a supprimé les Ecoles centrales. Victor Cousin, du haut de sa chaire de la Faculté des Lettres de Paris, condamne le système de Destutt de Tracy. Stendhal reste fidèle à ses convictions philosophiques. Il prend contact avec d'autres disciplines intellectuelles. La philosophie anglaise retient son attention. A Brunswick, il étudie longuement la métaphysique allemande.

Expliquer la pensée de Beyle par l'influence vaste et impré-

[1] *Op. cit.*, p. 656.

cise de toute une époque, c'est méconnaître toute son activité intellectuelle entre 1800 et 1817. Il en est de même pour Taine. Dans la lutte qu'il entreprend contre la philosophie officielle, la lecture des romans de Stendhal fut une révélation, puis un réconfort. Il a médité longuement et attentivement ses vues pénétrantes sur l'art et sur les artistes.

La « résurrection » littéraire de Beyle n'est pas étrangère au regain d'attention pour le XVIIIe siècle qui suivit en France la tempête romantique. Les disciples et les admirateurs de Stendhal ont retrouvé en lui le lien qui les unissait aux penseurs du siècle précédent. Il les aida à renouer la tradition interrompue, à se dégager du clinquant romantique et de l'académisme bourgeois. Parmi ces hommes épris de sincérité, Taine est au premier rang. La franchise avec laquelle il confesse son admiration pour Stendhal, le retentissement qu'il donna à quelques-unes de ses idées maîtresses méritent de retenir l'attention des esthéticiens.

Bruxelles.

VARIÉTÉS

L'antinomie de l'Un et du Plusieurs dans la pensée religieuse [1]

par J. Segond

I

Introduction à l'antinomie

L'opposition entre l'Un et le Plusieurs. — Toute pensée, qu'on l'envisage en son activité même ou selon son objet, implique tout ensemble : d'une part l'unité de son acte sans quoi il n'y aurait en elle que dispersion pure et la pluralité des modes intuitifs ou conceptuels qu'elle met en rapport et rapproche et compénètre en les unifiant; d'autre part l'unité de l'objet même qu'elle vise et affirme — et sans doute constitue en sa nature indivise — et la pluralité des parties ou des éléments ou des aspects qu'elle ajuste ou fond ou combine en l'unité singulière de cette nature. Elle est tenue, pour se rendre compte et de l'unité de son acte et de celle de son objet, de décomposer l'un et l'autre suivant leur pluralité latente; mais elle est tenue, d'autre part, afin de comprendre son acte et son objet, de les recomposer suivant l'unité que cette pluralité implique. Ainsi l'analyse s'oriente de l'Un vers le Plusieurs qui est son thème et sa loi, étant négation et oubli de l'Un qui la conditionne; la synthèse s'oriente du Plusieurs vers l'Un qui est son motif et sa règle, étant refus et mépris du Plusieurs qui en est l'origine.

La pensée comme passage d'un extrême à l'autre. — Que l'Un soit le Plusieurs ou que le Plusieurs soit l'Un, cela est contradictoire et inconcevable, donc impossible. Mais que le Plusieurs soit latent en l'Un et que

[1] Le problème de l'Un et du Multiple et de leurs rapports, s'il constitua l'énigme de la pensée hellénique, constitue encore, sous d'autres formes, l'énigme de la pensée moderne. Les formules auxquelles l'analyse présente pourra me conduire n'impliquent à aucun degré une admission dogmatique, quelle qu'elle soit. C'est mon ferme propos de demeurer strictement sur le terrain de la phénoménologie spirituelle, de retracer simplement les démarches naturelles de la pensée religieuse, bref de m'abstenir de toute affirmation qui puisse offrir un caractère de transcendance.

l'Un soit impliqué dans le Plusieurs, cela ne se peut que si l'Un et le Plusieurs sont identiques, ce qui ne se peut. Or cette latence et cette implication et cette identité constituent l'être même de la pensée, car il ne saurait y avoir pensée ni de l'Un pur ni du Plusieurs pur. A l'un ou à l'autre de ces extrêmes, l'immobilité mentale empêche la pensée de se produire. De part et d'autre, ce serait l'extase morbide, le néant d'acte et d'objet, l'abolition de la conscience et de l'esprit. La pensée est dans le passage de l'un à l'autre, dans l'analyse ou la synthèse. Mais analyse et synthèse sont l'un et l'autre le Plusieurs en acte; l'analyse part de l'Un en acte et n'est Plusieurs que par mémoire de l'Un, la synthèse s'achemine vers l'Un et ne reste Plusieurs que par désir de l'Un. Le Plusieurs n'*est* pas, n'étant plus l'Un qu'il dissout, n'étant pas encore l'Un qu'il constitue. La Pensée, en tant que Plusieurs, n'est plus ou n'est pas encore, bref n'est pas. Ce qui est, c'est le contraire spirituel de la pensée. L'ambiguïté de l'extase se résout en intuition de l'Etre, c'est-à-dire de l'Un.

Caractère religieux de l'antinomie de la pensée. — Ainsi entre l'Un et le Plusieurs il y a antinomie. Il faut que l'on choisisse entre le devenir sans origine et sans but et l'être sans finalité et sans efficience, entre le monde qui n'est pas mais devient et ce qui est sans rapport au monde et au devenir, entre le temps sans limites et l'éternel sans intervalle, entre le mouvement de la pensée qui peine et le repos de l'intuition qui est sans désir. Mais le choix est utopique, car le monde devient et le temps s'écoule et la pensée se meut — et le devenir a sa signification dans ce qui est et ce qui s'écoule dans ce qui demeure et la pensée qui est inquiétude dans la quiétude de l'intuition. Il n'y a d'être que comme fin du devenir, d'éternel que comme idéal du temps, d'intuition que comme terme de la pensée. Si la pensée n'*est* pas, c'est qu'elle se fait intuition, qu'elle s'écoule vers ce qui demeure, qu'elle devient l'être en cherchant l'Un. En ce sens, la pensée est religieuse, et la pensée religieuse se fonde sur l'antinomie de l'Un et du Plusieurs, elle est le sentiment de cette antinomie, et elle se formule en alternative : ou l'être ou le devenir, ou l'éternel ou le temps, ou le raisonnement ou la contemplation — ou Dieu ou le Monde. Et elle ne peut affirmer l'un sans affirmer l'autre; elle ne peut nier l'un ou l'autre qu'en l'affirmant; elle ne peut déterminer l'un sans le pénétrer de l'autre et tendre à l'y réduire.

Le problème religieux inhérent à tout problème. — Cette antinomie est contradiction spirituelle, que c'est la tâche et l'office de la pensée religieuse de faire évanouir. En cette tâche consiste le problème religieux. L'effort pour résoudre l'antinomie est le moteur de l'histoire religieuse, qui est sous toutes les formes de la vie et de la réflexion religieuses une dialectique concrète de la pensée et du sentiment. Quel que soit l'acte ou l'objet de la pensée, donc le plan où elle se situe et l'ordre qui la qualifie, qu'elle procède du corps et qu'elle se veuille charnelle et même voluptueuse, qu'elle procède de la pure intelligence et qu'elle se veuille spirituelle et prétende à s'enfermer en soi, qu'elle procède de l'activité et qu'elle se veuille généreuse et vise à se donner sans réserve — nécessairement la pensée de la chair ou de l'intelligence ou de l'amour rencontrera dans l'abandon à l'appétit ou dans la curiosité de l'esprit ou dans l'exaltation du sacrifice l'alternative entre l'être et le devenir, entre l'éternel et le temps, entre l'Un et le Plusieurs —

l'antinomie de Dieu et du Monde. Tout problème a pour fond le problème religieux.

Les formes religieuses et l'antinomie. — Mais c'est pourquoi il importe tant d'étudier de ce point de vue antinomique la pensée religieuse comme telle — et cela sous les diverses formes que cette pensée peut assumer — ayant l'espoir, si l'antinomie est soluble dans ce domaine spécifique mais fondamental, qu'il sera possible de la résoudre analogiquement dans tous les domaines de la pensée. Et de ces formes diverses l'histoire humaine nous donne le schéma, si elle nous montre l'opposition entre les cultes naturistes et les cultes anthropomorphiques. Et l'on pourrait estimer que les uns et les autres, dans leur ensemble, ont pour terme opposé les cultes spiritualistes; mais ceux-ci paraissent trouver dans une certaine *humanisation* la vertu de leur efficace, et, d'autre part, il y a dans toutes les formes de culte l'immanence — au moins virtuelle — d'une spiritualité. Peut-être même cette différence que l'on affirme entre le spirituel et son contraire procède-t-elle des degrés d'opposition actuelle — et de conciliation problématique — entre l'Un et le Plusieurs. Et l'on retrouverait ainsi dans ce concept de la différenciation religieuse le problème général qui est celui de la pensée.

II

Le naturisme

L'unité multiple des forces divines. — Certes, il faut distinguer entre le caractère conscient des croyances religieuses qui s'éprouvent comme des absolus et les oppositions qui sont implicites en elles. C'est dans les cultes naturistes, tout particulièrement, que cette distinction est utile. Ces cultes ont évidemment pour thème les conditions multiples de l'action de l'homme dans ses rapports à la nature. Ces rapports, étant divers, seront spécialisés; et à chaque spécification répondrait en principe une force, bienfaisante ou malfaisante, à laquelle irait soit la demande soit la conjuration. Une pluralité de forces dont le destin de l'homme, et avant tout social, dépendrait, telle sera ici l'hypothèse et l'objet de la foi. Mais les rapports multiples et spéciaux ont pour centre et mesure l'homme, et surtout l'homme social, dans la cohérence de ses besoins, donc dans l'unité — au moins relative — de son être. Il y a donc dans la pensée de l'homme une idée, au moins vague ou inchoative ou tendancieuse, de la Nature en son tout comme partenaire, dominatrice et dominée, de l'homme. D'autre part, nulle spécialisation n'est réellement absolue et indivisible, si les aspects de chaque fonction constituent des fonctions connexes mais différentes. Aussi l'unité de chaque force divine est-elle virtuellement multiple, et cette virtualité se formule à la longue en distinction actuelle et multiplicité des forces divines génériques. Le double processus inévitable de l'analyse et de la synthèse se retrouve donc nécessairement dans la pensée religieuse comme telle; et cette pensée consiste bien en un passage de l'un des extrêmes à l'autre, en un mélange de négation et d'affirmation qui s'engendrent et se conditionnent. La foi religieuse oscille entre l'Unité divine et la Pluralité divine et elle se traduit par cette formule contradictoire que l'Un est Plusieurs et que le Plusieurs est Un. A tel titre que non seulement un dieu l'emporte en puissance et

en valeur — temporairement — sur les autres, mais que chaque dieu à tour de rôle, et dans le même groupe d'adorateurs, contient en soi toute la divinité, résumant en soi toute la Nature et usurpant dans cette mesure toute l'adoration et toute la prière.

Les cultes agraires et génésiaques. — C'est là ce que les cultes agraires manifestent, et aussi les cultes génésiaques qui ont avec ceux-là une immédiate et intérieure parenté. Iacchos, Cora, Déméter sont des divinités distinctes, en ce qu'elles correspondent à des modalités distinctes de la vie agricole. Et Iacchos se différencie lui-même — ce qui tient tantôt à la fabulation comme art ou jeu, tantôt aux offices divers que l'on attend de lui. Mais il arrive que Dionysos, à travers l'avatar que son mythe exprime, unisse en sa personne changeante mais identique non seulement tout le destin de la vigne — dans sa mort et sa résurrection — mais tout le destin de la vie qui dépend des vicissitudes de la culture. A un certain degré de généralisation, toujours concrète, quelle différence réelle subsisterait entre le destin de Dionysos — dont Iacchos est l'un des noms et des modes — et celui de Cora ? Et pour les fanatiques de Dionysos, comme on le voit dans la tragédie euripidienne, ce dieu spécial fait fonction de dieu unique.

Les cultes astrolâtriques. — Le même rapport et les mêmes transformations et oscillations s'observent dans les cultes astrolâtriques, en particulier dans la mythologie hindoue. Indra, Sourya, Agni sont tour à tour des forces célestes distinctes par leurs fonctions et la force céleste unique dans laquelle se fondent les autres forces — comme si chacun des noms divins désignait tour à tour la force du Ciel fondamental parce que le Ciel a son unité d'être et d'action. Et la relation de principe à l'action de l'homme se retrouvant toujours, chaque dieu enferme à son tour en soi avec le destin du ciel celui de la terre. Cette analogie de la terre au ciel a pour effet de transformer en dieu, et en dieu total et en cela unique, le facteur même de cette relation analogique; tel est le culte de Haôma. Bien plus : la relation même entre l'homme et la Nature céleste se transforme en dieu universel; tel est le culte de la Prière.

L'analogie et la participation. — Ainsi les cultes naturistes nous offrent partout l'identité dans la distinction, la contradiction réalisée comme forme essentielle du divin. Et cette contradiction se réalise sous la forme universelle de l'analogie. Il y a analogie entre les forces agraires, entre les forces célestes, entre la terre et le ciel, entre l'homme et la Nature — comme il y a analogie entre les hommes et l'Homme. entre l'homme et l'animal, entre l'homme et la végétation. Il y a des dieux animaux et des dieux hommes-animaux. Le totémisme est une expression — universelle ou non, peu importe — de cette analogie. Et c'est dans cette notion de l'analogie que s'effectue pour la pensée religieuse la conciliation de l'Un et du Plusieurs, la solution de l'antinomie, la justification de la foi et de la pensée comme telle. Il y a *participation* du Plusieurs à l'Un, la vertu de l'Un se communiquant aux diverses composantes du Multiple; et cette présence multiple de l'Un n'épuise en aucun de ses modes de présence sa vertu qui demeure entière.

Participation et logique. — Or cette solution religieuse est typique

de toute pensée, bien qu'elle soit encore solution toute en acte et non systématique réflexivement. A tort ethnologues ou sociologues opposeront cette pensée comme *prélogique* à la pensée logique et scientifique ou philosophique. Le rationalisme hellénique, prototype du nôtre, est une méthodologie de la participation. Platon n'est que le plus systématique de ces méthodologistes; il pousse à son terme de perfection la logique des espèces et des genres, et cette logique dynamiste ne diffère point par son esprit de la physique antésocratique. Mais notre logique et notre science, qui procèdent par continuité, à travers le moyen âge et la Renaissance, de cette logique et de cette science d'Hellas, sont fondées — elles aussi — sur le rapport de participation, qui est celui des faits et du devenir à la loi et au permanent. Et les doctrines de la transformation — qu'il s'agisse du monde physique ou du monde vivant — sont bien des doctrines de la participation du Multiple à l'Un; Darwin est de la lignée d'Empédocle et d'Anaximandre.

Participation et spiritualité. — Du point de vue spécifiquement religieux, cette pensée de la participation est une pensée spiritualiste. Elle offre, lorsqu'elle se réfléchit et s'explicite, même sous ses formes les plus élémentaires — comme dans la systématisation totémiste — l'immanence sous toutes les modalités figurables, donc matérielles, d'un principe universellement efficient qui n'est plus figurable, et qui est donc pure puissance active et *une*, le Mana polynésien. Plus raffinée et consciente, elle apparaît comme hénothéisme sous-jacent à un polythéisme des forces, doctrine d'une puissance *une*, fondamentale et sans figure, infuse aux puissances d'où procède chaque fonction. Et ce n'est point là abstraction pure, car le sentiment est du jeu qui éprouve l'unité ineffable de tous les vivants et de tous les êtres. Le *panthéisme* est l'état d'esprit, intellectuel et affectif, qui réalise ce sentiment de l'Unité; il est bien pensée intérieure de la participation universelle où la pensée elle-même a sa place, solution religieuse de l'antinomie de la pensée. Il n'est pas identité brute et « chosiste », mais plutôt mouvement de pensée unifiante par analogies hiérarchisées. Le plotinisme, avec sa double orientation et ses correspondances, en est l'expression philosophique — essentiellement religieuse — la plus achevée.

III

La spiritualisation

L'hellénisme. — Voici que la distinction esquissée entre les cultes anthropomorphiques et les cultes naturistes se trouve démentie par cette analyse, si les dieux-nature revêtent souvent, comme Iacchos ou Cora, la forme humaine. Peut-être subsiste-t-elle dans la mesure où l'adoration s'adresse à des dieux chez lesquels l'humanité s'affirme davantage selon sa signification morale. Les dieux homériques se partagent les provinces du cadre humain et des intérêts humains; mais ils apparaissent de plus en plus comme des surhommes; et si la plupart sont encore des dieux protecteurs des groupes définis, parfois des dieux éponymes — comme le seront les divinités objet de cultes « civiques », telle Athéna — certains d'entre eux ont tendance à s'universaliser, et surtout Zeus, et à devenir dans une certaine mesure les « patrons » et les juges de la vertu sous ses

formes essentielles, en particulier les garants et les arbitres de la justice. Et l'on soupçonne une évolution relative de la religion hellénique qui épure en ce sens le monde divin en le spiritualisant ainsi au sens de la spiritualité humaine croissante. C'est l'image que nous en suggère la tragédie chez Eschyle et Sophocle et la philosophie — surtout chez Platon, de manière plus ou moins mythique. Spiritualisation qui arrive à son apogée dans la religion stoïcienne du Zeus — Raison cosmique. Et justement cette évolution met en relief l'antinomie qui s'accuse entre la pluralité des dieux aux passions multiples qui les opposent et l'Unité divine vers laquelle cette multiplicité divine s'oriente. Une hiérarchie s'institue, qui n'est plus substitution de personnages et comme de figures, mais organisation du Cosmos physique et humain sous l'empire unifiant de la Loi et la Raison, avec la justice — au sens total — pour fin. Il y a ici encore synthèse et analyse correspondantes. Tout polythéisme tend à un monothéisme qu'il implique, comme tout monothéisme enferme en soi, pour incarner les formes de l'office rationnel et idéal qu'il représente, un polythéisme à étages qui peut se diversifier indéfiniment. C'est là encore une participation qui résoudrait l'antinomie inévitable, et qui diffère de la précédente par la hiérarchie même qu'elle suppose, laquelle est comme l'image de la hiérarchie immanente à l'âme humaine et à la Cité en tant qu'intelligible. Et le principe spirituel est moins ici dans le vague de son immanence aux dieux subordonnés que dans la puissante réalité de son influence sur ces forces personnelles moins stables, étant lui-même de plus en plus Personne et Etre, Loi vivante et capable de rapports rationnels mais définis et concrets avec ses adorateurs.

L'hébraïsme. — Et ce caractère de l'opposition et de la conciliation se fait de plus en plus visible selon que la religion se spiritualise davantage par intériorisation — et par là même humanisation — plus accentuée. Il semble indéniable que l'hébraïsme se constitue par une marche de la pensée du polythéisme des forces au monothéisme de la Puissance qui est Esprit et Justice et Loi vivante du Cosmos spirituel. Et, par infiltration tout au moins de la cosmo-théologie persane, une analyse implique et développe la manifestation du Dieu unique ineffable par ces dieux subordonnés et participants qui sont les anges et les démons.

Le christianisme. — L'opposition et l'unification éclatent dans le christianisme; d'autant mieux qu'il s'organise davantage, s'intériorise moralement et se formule plus expressément. La doctrine de la Trinité est la position la plus nette d'un polythéisme identifié à un monothéisme, avec personnification distincte des dieux intégrants et abolition de la hiérarchie par l'identité de nature divine immanente et indivise. C'est ici la forme la plus parfaite de la suppression interne d'une antinomie nécessaire, le triangle équilatéral étant la figure rationnelle de cette fusion de l'Un et du Multiple. Et c'est pour cela même la forme achevée de la participation totale et des personnes distinctes et égales entre elles et de chaque personne à la Nature totale indivise. Bien plus : si le monothéisme chrétien se manifeste à son tour par un véritable polythéisme des « saints » déifiables, et si l'Eglise dans son ensemble est le système spirituel de ce polythéisme par l'influx de la grâce émanée du Dieu unique, ce système n'a de réalité et de sens que par une participation de chacun à tous et de tous au Dieu Un, en vertu de la médiation qui est l'œuvre de ce Dieu en tant que, par sa double nature,

l'humanité réelle participe de la divinité à laquelle elle est comme fondue dans l'unité de la Personne divine qui est *une* avec les deux autres. Et nulle figure ne peut être plus sensible à la fois et plus spirituelle que l'acte sacramentel de la communion à vertu déifiante. Or la rédemption par le Dieu Homme n'a de sens que par l'unité humaine dans l'infinie multiplicité des hommes, unité qui est de participation — charnelle et spirituelle — de tous les hommes engendrés à l'homme principe, participation qui est si radicale qu'elle joue à l'égard de la faute héréditaire comme elle doit jouer à l'égard du rachat que la faute implique : « O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere redemptorem. » Tel est, dans le sens d'une spiritualité supérieure et d'une concentration du problème antinomique dans le dualisme Dieu-Homme, le progrès de la pensée religieuse au cœur de ces formes religieuses plus intérieures et plus pures. La formule johannique résume le problème transfiguré. Le Dieu-Esprit peut-il souffrir, par médiation qui se fait immédiation, l'union « en vérité » à cet autre qui est l'esprit adorateur ? c'est le problème de la déification.

IV

La pensée mystique

Le rapport mystique. — Et l'on voit par ces remarques que le problème religieux de l'antinomie, à mesure que la pensée religieuse s'affirme davantage, est de mieux en mieux la formule exacte — et sous-jacente — du problème de l'antinomie posé du point de vue logique et diversifié selon tous les ordres de l'intelligence et du sentiment. Le rapport où cette pensée religieuse concentre son dynamisme est bien celui du Monde à l'Au-delà du Monde, du devenir à l'Etre, du temps à l'Eternel, du Multiple unifié dans l'âme à l'Un essentiel — mais à l'Un qui est tel par l'acte seul de son unification interne. Et ce rapport est bien foncièrement celui de l'esprit humain, qui est unification intérieure des esprits individuels, à la Vérité qui est spirituelle en ce qu'elle est unification achevée par intériorisation parfaite. Et c'est bien le rapport des modes multiples de la pensée à l'acte de penser unitif et de la perspective diverse sur l'objet à l'unité interne de l'objet — en tant que celui-ci est vérité. Concentré et résumé de la sorte, le rapport en question n'est autre que le rapport mystique formulé en problème. La religion spiritualiste à son degré le plus haut, ou — si l'on préfère — en son extrême profondeur, trouve son expression exacte dans le *mysticisme*.

La mystique négative. — Sous cette forme — qui est la plus intérieure — la pensée religieuse ne peut qu'intensifier l'antinomie d'où procède son mouvement et qui fait son inquiétude. Car tout le Multiple du monde, physique et spirituel, individuel et social, affectif et intellectuel, contemplatif et actif, se trouve « représenté » par concentration dans l'âme mystique, laquelle enferme tout ensemble le péché universel et l'attente universelle, toute l'erreur de l'Apparence et toute l'aspiration à la vérité du Réel. Et c'est plus encore par refus de la division que par élan efficace vers l'Unité que cette âme « figure » ainsi concrètement le monde de la créature et le gémissement de ce qui souffre d'être « séparé » mais n'accepte pas de l'être à jamais. Ainsi s'affirme pour elle la dualité à l'égard de son Dieu par le sentiment de sa multiplicité

interne que n'abolit pas son effort ascétique. Mais en même temps s'affirme en elle la conscience de son effort continu, au travers de l'apparence et de la division et de l'erreur, pour se réaliser et s'unifier et se faire vérité. Il s'agit pour elle de donner un sens à cet effort en faisant tomber le voile bigarré qui déguise l'être et la vérité sous la figure multiple des états et des choses : tel le mysticisme hindou, libérateur à l'égard de la Maya et qui peut même — comme dans le bouddhisme — demeurer à ce stade de la négation tenu pour suprême. Mais elle peut monter davantage et découvrir en son mouvement la région où le Multiple se fait Unité relative en se découvrant système idéal qui est vérité intelligible de l'Apparence, puis dépasser cette région de lumière diffuse pour s'élever dans la contemplation pure à l'intuition pure où elle est « vision-objet », une avec l'Un : tel est le mysticisme plotinien, libéré de l'action et de la pensée en mouvement et — à la limite — du dédoublement même de la conscience. Or ceci s'offre encore sous l'aspect de la négation. De part et d'autre, la solution n'est point effective, parce que la participation est incomplète et même illusoire si l'Apparence n'est point *pénétrée* par le Réel et si c'est la fuite du monde qui assure la véritable patrie sans que le monde transfiguré devienne patrie spirituelle. En fait, l'abolition de l'âme dans l'union *supprime* le problème au lieu de le résoudre — comme si la pensée en acte s'évanouissait en son objet au lieu de le comprendre en le possédant.

La mystique positive de la médiation. — La mystique chrétienne répond mieux à cette exigence de la pensée parce qu'elle se fait de l'Un divin lui-même une notion dynamique et organique, l'envisageant comme intégration du Plusieurs par immanence réciproque et affirmant l'autonomie de la distinction personnelle dans l'identité substantielle mais vivante de la Nature divine. L'unité dynamique des âmes, et en un sens de toutes les créatures, dans l'âme mystique où elles sont présentes est comme l'image, dans la Nature naturée, de celle qui définit la Nature naturante; et cette unité d'essence qui les substitue — que l'on songe à la doctrine de la réversibilité des mérites — n'abolit en rien par cette indistinction où elles se fondent la singularité de chacune d'elles. Ainsi la médiation est, dans la sphère du Plusieurs fini, la solution du problème de l'Unité, ayant son modèle dans la médiation qui s'opère dans la sphère de l'Un divin au contact de ce fini et qui conditionne l'union réelle et immédiate de la créature unifiée à l'Un divin réciproque. Et la singularité personnelle de l'âme en rapport avec son Dieu n'est pas obstacle à l'unification, si, à l'image du rapport entre les Personnes divines, la personnalité n'implique pas la substantialité qui est un absolu. Le secret de l'unification du Plusieurs est dans l'humanisation des créatures et dans la déification de l'homme. Et cette participation universelle, au lieu d'abolir le Plusieurs devant l'Un, communique au Plusieurs la vertu de l'Un qui est la réalité. Or cette participation intérieure et vivante, appel et réponse, émanation correspondante du Plusieurs qui tend à l'Unité et de l'Unité qui se donne au Plusieurs, s'appelle *prière* dans la langue du rapport et *amour* dans la langue de l'acte. Et la mystique chrétienne réalise cette solution dans la doctrine de l'Esprit divin qui est amour et la promesse évangélique du Paraclet.

V

Solution de l'antinomie

Ne peut-on transposer cette solution dans le langage de l'entendement et l'appliquer ainsi à toute l'activité de la pensée, faisant de celle-ci une prière qui tend à l'union sans abolir les distinctions ? Il est remarquable que l'exégèse spinoziste de la connaissance et de la vie et de l'être coïncide au principe avec celle de l'*Imitation* et transforme en commerce d'amour spirituel l'approche plotinienne de l'extase : « Du troisième genre de connaissance qui est de connaître Dieu, donc les choses singulières en leur existence et leur essence, par souveraine vertu de l'âme », lisons-nous dans l'*Ethique*, « naît la suprême acquiescence où l'âme puisse atteindre. Et de là naît nécessairement l'amour intellectuel de Dieu, qui est éternel. Et Dieu, en tant qu'il s'aime soi-même aime les hommes, et l'amour de Dieu pour les hommes est même chose que l'amour intellectuel de l'âme pour Dieu ». Et l'*Imitation* : « Celui pour qui toutes choses sont une même chose, et qui ramène énergiquement toutes choses à une même chose, et qui voit toutes choses en une seule, celui-là peut être stable en son cœur et demeurer en Dieu paisiblement. O Dieu qui es vérité, fais-moi un avec toi dans la charité perpétuelle ». Ainsi l'on s'acheminerait à une philosophie rationnelle mais cordiale de la participation pacifiante dans l'Eternel et dans la Béatitude.

Université d'Aix-Marseille.

NOTES ET DISCUSSIONS

M. R. Aron et la philosophie de l'histoire[1]

Le romantisme est historique de fond en comble. Historique parce que individualiste. Alors que le classique cherche à saisir l'universel (dans l'homme comme dans l'univers) et par suite l'abstrait, le romantique s'attache au particulier et au concret, dans lequel l'individuel est plongé comme dans une gangue. Autant l'universel prend aisément forme d'éternité, autant le particulier se situe dans une histoire. Faut-il ajouter que le classique, par voie de conséquence, est aisément impersonnel et que le romantique ne s'affirme qu'à la suite d'une crise de sincérité ? (Cf. E. Dupréel, *La deuxième vertu du* xxe *siècle*.) Ces faits, il n'était pas inutile de les rappeler puisque de bons esprits aspirent à un nouveau rationalisme. (Cf. revue *Esprit*, n°s 1 et 2, 1938.) Il conviendrait de leur dire que le rationalisme constitue, à tout prendre, comme l'aveugle oubli de l'historique et qu'en dépit qu'elles en aient toutes nos connaissances demeurent teintées d'historicisme. Rationalisme contemporain ne serait que romantisme réformé.

Mais ces affirmations demandent justification.

1. Depuis Lamarck et Darwin la biologie est historique et elle l'est demeurée, malgré les prétentieuses constructions de H. Spencer. Elle a définitivement admis que le phénomène présent s'explique par l'ancien. La loi onto-phylogénétique a, d'autre part, pénétré de nombreux domaines de la psychologie. Même la psychogénétique contemporaine ne cesse d'y recourir encore.

2. La sociologie n'est qu'une vaste excroissance de l'histoire. Elle l'était dans le comtisme, selon la classification des sciences. Elle l'est, en fait, puisqu'une sociologie uniquement contemporaine ne serait qu'une méthodologie normative de l'économie politique, de la psychologie collective et de la morale sociologique.

3. Même les sciences exactes ont introduit la considération du temps dans l'objet de leur étude. On sait ce que lui doit la physique contemporaine, depuis les lois de l'accroissement thermodynamique à la relativité einsteinienne. Une des conséquences les plus importantes de « l'historicisme » des sciences exactes a été l'extension du calcul des probabilités et de la méthode statistique et le rejet de la stricte causalité.

[1] Cette note fut écrite en 1939. L'ouvrage de M. R. Aron ayant conservé non seulement toute sa valeur mais même toute son actualité, nous n'hésitons à la publier avec dix ans de retard (*Note de l'éditeur*).

Ces trois faits sont assez éloquents puisqu'ils embrassent les sciences dominantes de notre époque.

Remarquons en outre que dans le cadre de la philosophie française du XIXe siècle le romantisme n'a donné lieu à aucune philosophie de l'histoire proprement dite.

Le bergsonisme accapara l'historisme français en le fondant en une philosophie de la durée intérieure et de l'élan vital : le romantisme de Schelling se perpétua un instant dans la métaphysique de Ravaisson pour s'épanouir dans le biologisme bergsonien. D'un autre côté, l'idéalisme brunschwicgien s'attachait aux âges de la connaissance comme la sociologie issue de Durkheim se retrempait aux sources des civilisations primitives. L'influence diverse et confuse de Nietzsche poussait à accepter le devenir comme une fatalité grandiose.

Mais on ne vit point, en France, de critique historique proprement dite en dehors du cercle restreint des historiens professionnels (Seignobos, etc.).

M. Raymond Aron, un peu tardivement et sous l'inspiration des œuvres de M. Weber — semble-t-il —, comble cette lacune, puisque grâce à deux œuvres maîtresses, il jette les fondements d'une authentique doctrine de l'histoire.

La première (*Essai sur la théorie de l'histoire dans l'Allemagne contemporaine*, Paris, Vrin, 1938) porte comme sous-titre significatif : *La philosophie critique de l'histoire*. Ce qui marque, en effet, un des destins les plus significatifs de la philosophie allemande du XIXe siècle est l'effondrement de l'hégélianisme. Quand Dilthey arrive à Berlin, en 1850, l'opinion philosophique est prête à renverser l'idéalisme conceptuel qui se perpétue en se transformant dans le marxisme. La théorie classique de l'histoire disparaît et le criticisme renaît.

De ces faits résultent non seulement une recherche des phénomènes concrets, mais une sorte de critique historique — inconnue en France — qui vise à opérer sur l'histoire, la critique que Kant fit de la raison pure. Cette dernière tendance contribue à assurer l'autonomie de l'histoire, puisqu'elle cherche à la libérer — à l'instar de l'idéalisme transcendantal — de toute métaphysique dogmatique. C'est là un souci commun à la plupart des philosophes de l'histoire allemands. Ce souci criticiste se traduit d'une double manière. Kant s'était attaqué aux sciences de la nature, les philosophes de l'histoire s'attachent à l'homme.

« La critique de la raison historique — dit excellemment M. Aron — oppose les sciences de l'homme aux sciences de la nature, elle aide les premières à reconnaître leur nature originale, sans leur prescrire l'imitation de l'objectivité physique. » (p. 17.)

D'autre part la critique historique essaie de déterminer son originalité par rapport au criticisme et d'établir les relations qu'elle soutient avec elle. Est-elle une propédeutique ? Complète-t-elle la *Critique de la Raison pure* ? Ou n'est-elle qu'une tentative analogue dans un domaine différent ?

A ces questions les philosophes de l'histoire répondent d'une manière diverse. Les uns conçoivent cette critique sous forme d'une logique de l'histoire (Rickert), d'autres en font une méthodologie, d'autres encore substituent à la critique de la raison pure une véritable critique historique avec une table de catégories (Dilthey).

M. Aron étudie cette aventure du kantisme chez quatre auteurs. Avec Dilthey il analyse la critique de la raison historique, avec Rickert la logique de l'histoire et la philosophie des valeurs, avec Simmel la

philosophie de la vie et la logique de l'histoire, avec M. Weber les limites de l'objectivité historique et la philosophie du choix. Les exposés et les examens auxquels cette analyse donne lieu sont tous faits avec une vive pénétration et à l'intérieur des théories. Dans un chapitre ultime l'auteur confronte les doctrines (ch. V, pp. 257 à 295) et dénombre les problèmes, souvent irrésolus, qu'elles suscitent.

Au résumé. 1. *Le problème de la sélection.* Les historiens font un choix, variable d'auteur à auteur, et d'époque à époque, dans les événements. Que devient dès lors l'objectivité historique ?

2. *Le problème de la compréhension.* Les historiens sont des êtres humains qui comprennent les événements humains et les reconstruisent soit à l'aide de documents, soit à l'aide de leur expérience, soit encore à l'aide d'une introspection contestable. Quelle valeur présente cette « résurrection » relativement à la vie actuelle ?

3. *Le problème des relations historiques.* Les historiens ne reproduisent pas seulement les faits passés mais les expliquent soit en les rattachant les uns aux autres selon une causalité naturelle, soit en les intégrant dans un ensemble qui leur donne une signification. Mais si le concret est particulier, la connaissance d'un « cosmos » d'événements peut-il encore se justifier objectivement ?

4. *Le problème du présent et du passé.* Les historiens, placés dans le présent, sont orientés vers l'avenir. Comment celui qui est en devenir peut-il encore comprendre le passé ? Question cruciale qui englobe les précédentes.

Le noyau central de ces interrogations est constitué par l'objectivité. Partant du dernier problème nous dirons : si l'historien ne peut concevoir le passé — suite à sa situation dans le présent — il ne peut établir entre les événements les relations de consécration, exigées par l'explication historique. Dès lors la résurrection des faits ne présente aucune objectivité et ce d'autant plus que l'investigation historique résulte d'un choix entre les faits.

La démarche historique est placée ainsi entre le souci d'une rationalité la plus complète possible et l'amère constatation d'un relativisme intégral (p. 287).

Il y a là une aporie que l'historien doit accepter. La liberté est au prix de ces limitations. L'historien est moins un homme de science qu'un créateur, à l'instar de l'artiste. « Toutes les grandes œuvres ont une histoire posthume — écrit M. Aron — qui est celle de leurs commentateurs et qui ne finira qu'avec l'humanité elle-même. » *(Ibidem.)*

L'idée d'une histoire de l'histoire sur quoi se termine l'*Essai sur la théorie de l'histoire dans l'Allemagne contemporaine* n'est que l'expression d'un relativisme historique qui forme — au surplus — la thèse de l'*Introduction à la philosophie de l'histoire* (Paris, Gallimard, 1938).

Le sous-titre de ce livre : *Essai sur les limites de l'objectivité historique*, montre bien qu'il s'agit, en effet, du même problème étudié dans l'œuvre précédente. Il importe de l'indiquer, car le livre ne comporte pas de conclusion explicitement exprimée. Si l'on s'en réfère aux deux premières solutions l'on s'aperçoit que l'auteur indique les limites de la compréhension des événements et celles de l'objectivité causale (causalité historique). Il peut dès lors traiter (dans la quatrième section) des rapports entre l'histoire et la vérité.

Notons que dans la première section (Le passé et les conceptions d'histoire) il avait délimité l'objet de l'histoire dont il s'agit de tracer les cadres

philosophiques. Une double conclusion s'en dégageait. L'auteur réservait son travail à la seule étude de l'histoire humaine, se refusant à distinguer « la réflexion sur la science et la description du devenir ». Il admettait en outre, et conformément aux résultats de son premier ouvrage que le sujet est un être historique et non un moi transcendantal, rejetant par là toute critique de la raison historique.

Le sujet — considéré en devenir et orienté vers l'avenir plutôt que vers le passé — est donc placé au centre du débat. La problème se résume dès lors dans la question antinomique : Comment l'individu prend connaissance de lui-même et de l'évolution des choses, comment saisit-il « la totalité humaine » ? (p. 45.)

Parti du sujet, c'est encore au sujet qu'il aboutit. Deux formules résument assez bien les subtiles analyses de cette œuvre touffue : 1. L'homme est dans l'histoire; 2. L'homme est historique.

L'être, dans sa durée particulière, s'oppose à la société, puisqu'il poursuit un devenir particulier. Mais l'action se heurte à l'action. La relativité de l'homme est par là accusée. L'histoire, en effet, constitue « le devenir des êtres spirituels en même temps que des unités collectives » (p. 339). Or l'histoire oublie les êtres, à part quelques individualités qui semblent exprimer — à tel ou tel moment — le sens du devenir social. Les hommes semblent emportés et comme sacrifiés à des « fins historiques » imprévisibles, quoique ces fins soient humaines — l'histoire s'opérant au niveau des êtres de ce monde. Aucune règle morale ou esthétique n'arrête le destin. Les conduites sont divergentes, à l'extrême, mais l'histoire, les enveloppe et les transpose. Les deux formules précédentes pourraient — eu égard à ces remarques — se corriger : L'humanité se confond avec son histoire, l'individu avec la sienne.

Cette conclusion accentue le pessimisme (ou le scepticisme) de l'ouvrage précédent. Faudrait-il nier une certaine liberté, celle-là même qui permit à l'homme de se créer spirituellement l'histoire, à sa manière ? L'œuvre de l'historien est artistique, disions-nous tantôt. La liberté elle-même est relative. Certes, dans l'action, l'être oublie et dépasse son passé. Certes, dans son devenir, l'humanité opère des transformations radicales qui nient le passé pour construire l'avenir. Mais rien ne vient de rien. La volition et la révolution (mutation) sortent de ce qui existe. C'est là le drame de l'histoire.

« L'existence humaine est dialectique, c'est-à-dire dramatique — conclut M. R. Aron — puisqu'elle agit dans un monde incohérent, s'engage en dépit de la durée, recherche une vérité qui fuit, sans autre assurance qu'une science fragmentaire et une réflexion formelle. » (P. 350.)

Ce résumé forcément elliptique de ces deux œuvres concordantes donnera au lecteur une apparence de sécheresse qu'elles ne possèdent point. Egalement remarquables, elles séduisent par leur profondeur et commandent l'admiration par l'ampleur de leur construction. Elles attachent d'autant plus qu'elles sont au centre de préoccupations actuelles. La première conduit à l'historisme contemporain, la seconde à la philosophie existentielle. C'est pourquoi aussi elles sont inachevées. Sorte d'introduction — critique et constructive à la fois — elles appellent une œuvre nouvelle qui poserait le problème en termes plus actuels encore, si l'on peut dire. L'auteur nous la promet. Attendons ce fruit bien personnel : l'arbre est assez solide pour justifier tous les espoirs.

Sylvain De Coster.

La sociologie générale de M. Eug. Dupréel

Une note sur le récent ouvrage de M. Eugène Dupréel (*Sociologie générale. Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles*. Paris. Les Presses Universitaires de France. 1948. 1 vol. in 8°, 397 pp., 480 frs français), qui a valu à son auteur le prix Paul Pelliot et qui marque une étape importante dans l'histoire de la sociologie ne nous est pas parvenue à temps pour que nous puissions la publier dans ce numéro. Elle paraîtra dans le fascicule d'avril.

J. L.

ANALYSES ET COMPTÉS RENDUS

Philippe DEVAUX, *De Thalès à Bergson. Introduction historique à la Philosophie*, Liège, Sciences et Lettres, s.d. (1948). 1 vol. 25 × 16, 440 pp., 325 fr. belges.

Ecrire une histoire de la philosophie des origines à nos jours est toujours une tâche périlleuse. Ne pouvant être également informé de tous les courants d'idées, on commet inévitablement des erreurs que ne manquent point de relever les spécialistes pointilleux.

Mais c'est, à nos yeux, une autre erreur que de juger une histoire de la philosophie dans ses moindres détails, le critique n'étant d'ailleurs pas informé plus complètement. De l'auteur d'une histoire de la philosophie et des autres critiques qui le chicanent sur tel ou tel point, le plus hésitant est l'auteur. Un tel ouvrage doit être considéré dans son ensemble; c'est la manière dont le déroulement de l'histoire est conçu qui importe, tout aussi bien que le but auquel tend celui qui l'a écrit.

Résultat d'un cours professé pendant une douzaine d'années à l'Université de Liège, l'ouvrage est présenté, ainsi que l'indique le sous-titre, comme une introduction historique à la philosophie ou comme une initiation philosophique. Aussi ne faut-il pas s'étonner si M. Ph. Devaux, laissant de côté les penseurs de second plan même quand ils ont joué un rôle dans l'évolution de la pensée, ne s'arrête qu'aux systèmes ou aux courants les plus importants.

Introduction historique à la philosophie, plus qu'histoire de la philosophie, tel apparaît bien encore l'ouvrage de M. Devaux par la conception personnelle qui guide l'exposé des doctrines. Les préférences de M. Devaux vont à la philosophie qui entend se fonder sur les sciences et cette position doctrinale l'amène à voir, dans l'histoire de la philosophie, une évolution qui part d'un rationalisme qualitatif constitué dès l'Antiquité, à un rationalisme quantitatif dont les débuts coïncident avec ceux de l'époque moderne préparée par la Renaissance. Des trois derniers siècles et du XIXe surtout, M. Devaux ne retient que les courants qui se rattachent à ce rationalisme quantitatif et néglige les autres : Bergson excepté, Maine de Biran, Ravaisson, Lachelier, Boutroux qui représentent le spiritualisme français, Renouvier et Hamelin, Schilling et Schopenhauer — pour ne citer que quelques noms importants — ne sont examinés, voire simplement cités, qu'en fonction d'autres penseurs.

L'historien ne pourra pas ne pas le regretter étant donné, surtout, la qualité de l'exposé que fait l'auteur des autres doctrines philoso-

phiques, Mais, nous le répétons, ce n'est point une critique qui peut être adressée à M. Devaux qui s'est proposé d'écrire une *Introduction historique à la Philosophie* et non une *Histoire de la Philosophie.* A ce titre, son ouvrage est un instrument précieux et remarquable par la clarté et l'élégance de l'écriture, pour tous ceux qui désirent s'initier à la philosophie. Mais il retiendra aussi l'attention des spécialistes par les points de vue originaux qu'il contient et par la manière dont est reconstituée l'histoire d'un certain courant philosophique.

Nous formulerons un regret toutefois : c'est que l'ouvrage de M. Devaux ne comporte pas de notes bibliographiques. L'indication des principaux instruments de travail dans le domaine de la philosophie et une bibliographie sommaire après chaque chapitre eussent ajouté à l'utilité de l'ouvrage. Nous souhaitons que M. Devaux y pense pour la deuxième édition de son livre qui ne peut manquer d'être prochaine.

J. L.

Henri Gouhier, *Les Conversions de Maine de Biran*, « Bibliothèque d'histoire de la Philosophie. Histoire philosophique du sentiment religieux en France ». Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1947, 25 × 16, 440 pages.

Les historiens de Maine de Biran sont amenés, en général, à distinguer, dans la pensée de ce philosophe, divers moments entre lesquels les liens ne sont pas toujours apparents et certains vont jusqu'à voir, chez lui, trois philosophies différentes : l'une, sensualiste; la deuxième, volontariste; la troisième, spiritualiste, voire religieuse. Suivant leurs tendances personnelles, les commentateurs mettent l'accent sur l'un ou l'autre de ces moments et colorent ainsi différemment la pensée biranienne. Après avoir négligé pendant longtemps la dernière période, on s'est appesanti sur elle depuis quelques années au détriment des deux premières. C'était refaire, en sens contraire, l'erreur de ceux qui n'apprécient en Biran que le positiviste et rejettent le métaphysicien, comme s'il y avait chez lui une évolution d'une philosophie à tendance scientifique à un spiritualisme religieux qui romprait totalement avec celle-là.

M. Henri Gouhier se refuse à voir, dans la pensée de Maine de Biran, une évolution; il la juge bien plutôt comme « une création continue parce qu'elle est une succession discontinue de découvertes ». Maine de Biran est l'homme d'un seul livre jamais publié, parce que jamais achevé. « Maine de Biran, dit très justement Gouhier, chemine d'expérience en expérience. Ne parlons pas d'une intuition qui s'élargit ou s'approfondit, mais de multiples intuitions également originelles dont chacune imprime à la pensée un mouvement de « conversion », dans le sens de la περιαγωγή de Platon « qui tourne l'âme du jour ténébreux » au vrai jour, c'est-à-dire l'élève jusqu'à la réalité ».

D'où le titre du livre de M. Gouhier.

La philosophie de Biran est une succession discontinue de découvertes toutes centrées toutefois sur le même objet : la connaissance de l'homme, auquel l'attachent les événements sans doute, mais aussi l'influence de J.-J. Rousseau. Car Maine de Biran se révèle tout de suite comme « un paroissien du Vicaire savoyard » qu'il restera d'ailleurs toute sa vie, s'efforçant de réaliser le projet de « morale sensitive » qu'avait formé Jean-Jacques, mais que celui-ci n'avait pu mener à son terme lui-même. A la différence du Vicaire cependant, Maine de Biran

se souciera d'apporter dans l'étude de l'homme l'esprit scientifique qui caractérise son époque.

Condillac, et l'école sensualiste, les biologistes et Charles Bonnet surtout, l'ont en effet marqué dès le début. M. Gouhier admet que Maine de Biran ait pu passer pour sensualiste et idéologue car, avant d'être biranien, c'est bien à cette école qu'il appartint, non sans en discuter les points de vue qui ne s'accordent pas toujours avec ceux du Vicaire.

Le prébiranisme prend fin avec le *Mémoire sur l'Habitude* que M. Gouhier considère comme relevant de l'Idéologie sans le matérialisme toutefois qu'affirmait un Cabanis, par exemple.

Le *Mémoire sur la Décomposition de la Pensée* inaugure le biranisme et constitue la première conversion, à laquelle n'est pas étrangère la théorie de l'effort moteur de Destutt de Tracy, dont Biran tirera toutefois des conséquences auxquelles l'idéologue n'avait point songé.

La naissance du biranisme, c'est celle aussi de la psychologie ou de la conception du moi-cause sans recours à la notion de substance qui, loin d'expliquer l'identité personnelle, dérive au contraire de celle-ci. Positivisme de Maine de Biran, que ne contredira pas, aux yeux de M. Gouhier, le souci de constituer une « science des principes » ou métaphysique qui apparaît chez le philosophe en 1813, puisqu'il fait de la substance un objet de croyance et non de connaissance. M. Gouhier pense que Biran est arrivé à cette notion de croyance indépendamment de Kant (qu'il connaissait fort mal) et chez qui il aurait trouvé simplement une confirmation de son propre point de vue. La découverte de Descartes et de Leibniz, dont il discute les thèses, éloignera d'ailleurs du Kantisme pour renforcer son biranisme.

1815 marque une nouvelle conversion : la conversion au platonisme ou la découverte d'une vie de l'Esprit où l'âme détachée du corps peut se perdre et goûter une sérénité inespérée. Cette fois c'est l'expérience morale qui conduit Biran à cette conversion où l'on retrouve le paroissien du Vicaire savoyard. D'une psychologie qui pose l'union de l'âme et du corps, Biran passe à une psychologie qui rendrait compte de la quiétude que l'homme connaît parfois comme sous l'effet d'une illumination soudaine.

Cette illumination, Biran la concevra comme une grâce. Ainsi se pose la question du christianisme qui marquerait le dernier état de la pensée biranienne. « Les termes de la vraie question, dit M. Gouhier, se trouvent à l'intérieur du biranisme au moment où il mêle les souvenirs chrétiens aux schèmes platoniciens. » « De Maine de Biran, plus sans doute que de saint Augustin, ajoute-t-il, on pourrait dire qu'il fut platonicien avant d'être chrétien et l'on devrait se demander si sa conversion au christianisme ne fut pas essentiellement une conversion au platonisme. »

L'itinéraire de Maine de Biran se termine cependant par une conversion au christianisme mais celle-ci, pour M. Gouhier, répond à des exigences personnelles du philosophe. Cette ultime conversion se fait, selon M. Gouhier, et contrairement à ce qu'ont prétendu certains interprètes de Biran, dans le climat rousseauiste plus que dans celui de Pascal, auquel il s'oppose bien plutôt. C'est vers Fénelon qu'il se tourne dans les dernières années de sa vie, mais, de Jean-Jacques à Fénelon, le passage est aisé à comprendre. « Jean-Jacques a créé dans l'esprit de Biran, écrit M. Gouhier, un préjugé favorable à Fénelon. » Si l'homme peut-être, aux toutes dernières minutes de son existence, a adhéré plei-

nement au christianisme, le philosophe est demeuré au seuil du temple. « La vie de l'esprit telle que les textes la décrivent, implique moins une adhésion de l'homme à la vérité chrétienne qu'une transposition du philosophe. C'est le christianisme qui devient psychologique et la psychologie est chrétienne dans la mesure où elle se retrouve dans le christianisme : de sorte que le psychologue ne s'engage pas en dehors de sa psychologie. » Créateur de la psychologie, comme Aug. Comte sera plus tard le créateur de la sociologie, tel apparaît Maine de Biran aux yeux de M. Gouhier, qui en fait un positiviste avant le positivisme.

« Le drame de Maine de Biran se confond ... avec la signification historique de son œuvre : c'est justement d'être resté homme du XVIII[e] siècle au moment où il devait penser contre l'image de l'homme dans laquelle se complaisait le XVIII[e] siècle, c'est d'avoir voulu « s'en- » foncer dans le souterrain de l'âme » sans renoncer aux lumières. »

L'étude de M. Gouhier nous apparaît comme la plus complète et la plus fouillée et, disons encore, la plus « objective » qui ait été écrite sur Maine de Biran. Plus que son titre ne permettrait de le penser, à première vue, elle fait apparaître l'unité si souvent contestée de la pensée biranienne et cette incessante *progression* dans la connaissance de l'homme qui la caractérise.

Il est un point sur lequel M. Gouhier n'insiste pas. C'est le vitalisme de Maine de Biran et l'on peut se demander si la conception que celui-ci se fait de la vie passive dirigée par un principe vital, conception esquissée déjà dans le *Mémoire sur l'Habitude*, n'a pas influencé celle de la vie humaine dirigée par une force hyperorganique, voire celle, plus tard, de la vie de l'Esprit.

J. L.

Naguib Baladi, *Les Constantes de la Pensée française*, « Nouvelle encyclopédie philosophique », Paris, Presses universitaires de France, 1 vol. in-12, 112 pages, 150 fr.

M. Naguib Baladi est l'auteur de l'ouvrage le mieux informé et le plus pénétrant qui existe actuellement sur Berkeley dans notre langue et de la seule étude française sur Cook Wilson [1]. Il publie aujourd'hui un intéressant essai sous le titre *Les Constantes de la Pensée française*. Docteur de Paris, professeur à l'Université d'Alexandrie, spécialiste de la pensée anglaise, M. Baladi occupe une situation privilégiée par rapport aux penseurs de notre pays : la sympathie et l'amitié le conduisent à ce qu'il y a de plus intime dans leurs doctrines; mais la géographie et l'orientation de ses travaux précédents créent une extériorité relative et, avec elle, un certain recul que le compatriote de Descartes et de Biran ne pourrait prendre sans un vigoureux effort.

Il convient d'abord de constater que M. Baladi ne met pas en question l'existence d'une pensée française. On pourrait, en effet, se demander si les penseurs d'origine française constituent, malgré leur diversité, une pensée française. Or, qu'il lise Descartes ou Bayle, Malebranche ou Cournot, Biran ou Comte, M. Baladi est immédiatement sen-

[1] *La Pensée religieuse de Berkeley* et *La Notion de connaissance chez Cook Wilson*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut français d'Archéologie orientale, 1945 et 1939, en dépôt à Paris, J. Vrin. Une nouvelle édition du premier ouvrage doit paraître prochainement aux Presses universitaires.

sible à un certain « style » auquel des philosophies bien différentes se reconnaissent comme françaises. C'est là un témoignage d'autant plus important à recueillir qu'un historien hésitera toujours avant de faire le saut de « la pensée en France» à « la pensée française » : reconnaissons même que, s'il reste historien, il ne le fera sans doute jamais. Certes, personne ne songerait à nier que la philosophie ne doive aucune marque au milieu historique et géographique : il s'agit seulement de savoir si cette marque est accidentelle, comme l'indiquent « en France » et « en Allemagne », ou si elle est essentielle comme semble bien le souligner l'adjectif.

Quoi qu'il en soit, il faut immédiatement reconnaître que l'on ne trouvera sous la plume de M. Baladi aucune des banalités usées sur « la clarté française », aucune de ces pseudo-définitions qui cherchent la précision en juxtaposant des idées confuses à la faveur de mots en *isme*. S'il parle de rationalisme, c'est avec des nuances subtiles qui écartent les équivoques.

« Quel est le donné qui soit susceptible d'être en même temps ordonné ? » (p. 102). Cette heureuse formule exprime le double souci de l'expérience et de l'ordre qui écarte la pensée française à la fois des systèmes clos et des profondeurs irrationnelles. Autre constante ou plutôt nœud de constantes : la philosophie commence par le moi et l'existence du moi s'affirme dans une liberté qui dit *non*, *non* à l'univers, *non* à ses passions, *non* aux autorités temporelles qui se mêlent du spirituel. Remarque originale : « Chez les penseurs français, la religion n'est pas à un moment dialectique plutôt qu'à un autre : ni au départ de l'acte d'intelligence, ni au courant de son développement, ni enfin au faîte du système intellectuel... : elle est partout et nulle part. » (p. 86).

Que tout ceci soit exact « en gros », c'est déjà beaucoup, surtout quand les analyses mêmes de l'auteur font apparaître les limites que l'enquête historique impose à la recherche philosophique des constantes. Descartes et Malebranche, d'un côté, Comte et Bergson, de l'autre, semblent bien, par exemple, représenter des attitudes philosophiques irréductibles devant l'histoire.

Le secret de ce petit livre suggestif est sans doute dans le dernier mot : la « joie pure et constante » que M. Baladi éprouve devant les philosophes français. Si différents qu'ils soient, ils procurent à l'esprit un plaisir de même teinte : l'unité qui invite à parler de la « pensée française » est d'abord dans le sujet qui lit les penseurs français. Est-il possible de découvrir des constantes objectives correspondant à cette « constance » de la joie ? Si Descartes et Pascal, Malebranche et Bergson, Biran et Comte, malgré leurs oppositions, produisent une émotion semblable, celle-ci ne traduirait-elle pas, sur le plan affectif, la présence de schèmes permanents structurant et animant leurs philosophies ? Là est probablement le vrai problème auquel M. Baladi vient de donner une « introduction », au sens plein de ce mot.

Henri Gouhier.

Enrico CASTELLI, *Existentialisme théologique*, Paris, Hermann et Cie, 1948, 25 × 16, 96 pages. Coll. « Actualités scientifiques et industrielles », 1049, Etudes philosophiques.

Il existe certains domaines où l'homme connaît un destin vraiment tragique, condamné qu'il se voit à tourner sans cesse en rond dans le même ordre d'idées. Tant de problèmes restent en suspens qu'il est permis de se demander à quel point ils existent réellement. Le statut respectif de la philosophie et de la théologie, en tant que sciences traductrices du réel, constitue l'un de ces problèmes. L'essai que tente ici l'éminent Directeur de l'Institut des Etudes philosophiques de Rome, se révèle attachant par plus d'un aspect. Il ne faudrait pas se laisser subjuguer par le titre, en apparence hybride, que porte l'ouvrage. Trop souvent, des auteurs d'inspiration catholique nous ont habitués à manifester peu d'originalité dans la présentation philosophique de leur foi. Ils se contentent ordinairement d'en fournir une traduction nouvelle, en fonction des systèmes en vogue. De telles excroissances parasitaires contribuent à falsifier le message initial du Christianisme, à alourdir inutilement le bagage de doctrine religieuse, à le réduire à un assemblage de systèmes hétéroclites, de pièces rapportées. On ne peut certes taxer les réflexions que nous livre E. Castelli, d'opportunisme, de traditionalisme stagnant et de tentative factice de conciliation. L'auteur part sans doute du problème de l'analogie, problème qui a déjà fait couler tant d'encre, et le présente sous des aspects originaux, tout au moins pour les milieux théologiques traditionnels. Mais en fait, c'est le problème de l'homme comme tel qu'il reprend à fond. L'Introduction sert à poser les notions de base. Les pages suivantes de l'ouvrage ne sont pas destinées à en constituer un commentaire empreint de passivité, mais bien un prolongement des notions remises en lumière, en vue de développements ultérieurs. A vrai dire, l'œuvre se poursuit apparemment sans unité bien définie. L'auteur semble plutôt nous offrir toute une série de réflexions, autour d'un même problème central. En fait, il existe une unité par cette idée même, qui inspire les différents chapitres et les sous-tend. Il nous est difficile par là de présenter en un tout logique, ce qui ne veut pas paraître tel. Relevons d'abord le titre des divers chapitres. L'auteur traite successivement de l'existentialisme théologique, des rapports entre crise actuelle, existentialisme et théologie, de l'esprit de la philosophie médiévale, des relations entre philosophie et sens commun, entre solipsisme et immortalité, du problème du mal sous son double aspect, éthique et théologique, enfin de l'orientation philosophique en fonction de ce même problème du mal. Deux appendices achèvent de donner à l'ouvrage sa figure définitive. L'un constitue une analyse de la signification des temps du verbe et de l'indicatif; l'autre apporte une confirmation psychologique à l'existence de Dieu. Il serait cependant de peu d'utilité de nous borner à une nomenclature de titres, si nous ne dégagions de cette dispersion la thèse de l'ouvrage. L'auteur ne développe pas, dans un esprit méthodique et serein, un statut de la philosophie. A chaque page, l'on sent vibrer l'angoisse de l'homme en quête d'une solution, de l'individu engagé personnellement dans une entreprise d'envergure, de l'être responsable. Les questions touchées sont ainsi primordiales. Il ne s'agit ni plus ni moins que d'une orientation générale de la pensée et d'un sens à donner à la vie, de la valeur réelle de la raison et de la conclusion nécessaire à un Absolu, conclusion imposée par l'insuffisance même de la raison

humaine. L'histoire de la pensée indique une connexion certaine entre existentialisme authentique et Christianisme. Un jugement objectif ne peut faire abstraction de la Révélation chrétienne, à condition de la prendre dans son sens originel, existentiel, dans les faits qu'elle produit, et non dans les déformations intellectuelles subséquentes qu'elle a subies par l'intrusion de la dialectique. Le moyen âge, à cet égard, a souvent été mal compris. A cette époque, nous trouvons un courant de pensée franchement anti-dialectique. Un autre courant n'admet cependant qu'en apparence la valeur absolue de la raison humaine. Toute la pensée médiévale est en fait à base de foi et de vie. Les réalités vécues que provoque le Christianisme, chute de l'homme, péché originel, démoniaque, etc., sont admises et c'est dans leur orbite que s'élabore un corps de doctrine. La forme est aristotélicienne, le fond reste profondément et intégralement humain, tant il reste vrai que « la raison n'est pas donative, elle est seulement reconnaissante » (p. 32). A l'époque moderne, au contraire, se produit une incompréhension totale du moyen âge. Les héritiers directs des penseurs médiévaux bloquent leur attention uniquement sur l'aspect formel et dialectique des problèmes. En réaction, une autre pensée, rejetant en bloc, le corps de doctrine scolastique, tend vers un subjectivisme absolu. Toutefois, une telle conclusion, qui s'impose inéluctablement, si l'on veut rester logique avec les prémisses posées, se heurte à des contradictions non seulement de pensée, mais fait plus grave, de vie. La solitude, le rejet du sens commun, la perte du sens de l'immortalité, sont en opposition vitale avec les exigences profondes de la nature humaine. La pensée moderne en est réduite à un solipsisme larvé, sans valeur pour la vie pratique, la vie de tous les jours; elle donne ainsi naissance à un conflit intime, à un déchirement intérieur de l'homme. Concernant le mal lui-même, l'homme ne peut se satisfaire d'une solution purement conceptuelle. Un tel problème ressenti avec tant d'acuité montre la nécessité d'en revenir à une saine conception de la réalité, conception qu'un Christianisme authentique a révélée. Une philosophie de la raison pure est aussi impuissante qu'une philosophie dogmatique, élaborée sur la base des données de fait de la Révélation, à apporter un dénouement suffisant au conflit inscrit au for intime de chaque homme. La raison universalise et donc « impersonnalise ». « Pour la philosophie dogmatique le mal est le non-être, mais pour l'existence concrète le mal a une positivité indéniable » (p. 73). Une analyse réaliste du problème humain condamne donc d'une part un dogmatisme étroit, une fausse métaphysique intellectualiste, qui s'incruste au cœur même de la théologie; d'autre part, le criticisme et ses épigones, l'idéalisme, le scepticisme, le solipsisme, qui ont fait faillite en s'écartant de la véritable condition humaine et ont prouvé ainsi, non leur manque de logique, mais l'étroitesse de leurs postulats de base. Les deux orientations déficientes se rejoignent au terme de leur déduction, quoique procédant d'un point de départ entièrement divergent. « *Contrariorum eadem est ratio.* » Il faut en revenir à la véritable métaphysique, confondue en fait avec la véritable théologie, avec le Christianisme retrouvé. Celui-ci ne grandit pas uniquement dans l'ambiance de la raison. « Il n'est pas un « système »... il ne proclame pas la loi, il proclame ce que Dieu a fait pour les hommes dans son amour infini. » « Le Christianisme a refusé la catégorie en exaltant l'individu » (p. 47). La thèse de l'auteur débouche finalement sur un antiintellectualisme et un volontarisme à peine dissimulés. On ne manquera pas d'être frappé en cours de lecture par la richesse de réflexion dont fait

preuve l'éminent philosophe, ainsi que par la hardiesse de certaines de ses conclusions. E. Castelli atteint certes une profondeur métaphysique remarquable. Nous songeons par exemple à l'esquisse qu'il donne, d'une preuve de l'existence de Dieu, à partir d'un fait aussi simple, aussi journalier, qu'une conversation téléphonique (pp. 93-95). « Le fait d'être associés malgré nous est la démonstration de l'existence de Dieu »... « En définitive, s'il y a offense quand un anonyme insulte au téléphone l'anonyme qu'il ne voit pas, alors Dieu existe et il est démontré » (p. 94). En réalité, l'auteur prouve moins qu'il ne fait sentir, puisque son argument fondamental pour l'existence de Dieu réside précisément dans l'impossibilité pour toute déduction logiquement menée, d'aboutir à autre chose qu'à faire éprouver l'insuffisance de la raison pure et à déboucher sur l'exigence vitale et donc irrationnelle d'un Absolu. Les réflexions indiquées témoignent d'une connaissance certaine, d'une assimilation active tant de la pensée médiévale que de la philosophie moderne, sans que pour cela l'auteur s'attarde jamais à un pur développement historique. Nous n'irons pas jusqu'à affirmer que la thèse énoncée soit toujours convaincante. Pour notre part, nous goûtons à vrai dire fort peu une argumentation ontologique en faveur de l'existence de Dieu. On perçoit du reste dans cette pensée une influence rosminienne que l'auteur ne cherche guère à déguiser. Au passage, l'on reconnaîtra encore des thèmes connus, tirés d'auteurs les plus divers. Nous songeons à Bergson, Moeller, etc. De même, l'on retrouvera des accents déjà entendus dans des œuvres antérieures d'E. Castelli, ce qui prouverait chez l'auteur une certaine continuité de pensée. L'analyse offre assez de côtés intéressants, pour mériter que l'on s'y arrête. Elle invite notamment à une comparaison avec l'existentialisme allemand et français. Déplorons que certaines irrégularités de style, une lourdeur d'expression, des phrases mal bâties, certaines dissonances viennent déparer un examen métaphysique aussi personnel. Signalons entre autres, page 9 : « Le procédé allusif... ne peut ne pas considérer... »; page 14, une phrase en apparence inachevée, faute due à une erreur d'impression : « Si l'on soutient que l'acte d'accepter (l'assentiment est la même chose que raisonner), on réduit le raisonnant au raisonner, alors on peut se demander : ceci est-il raisonnable ? »; page 35 : l'expression « agostinisme », traduction trop littérale de l'expression italienne, alors qu'il existe une expression française adéquate; page 81 : « Une histoire de l'humanité ne peut ne pas être naturaliste...» Mais l'on pardonnera facilement à l'auteur ces négligences de style, devant la solidité de son exposé. En résumé, une étude qui charmera les authentiques philosophes, que ne rebute pas une présentation métaphysique peu commune. Une lecture superficielle laissera une impression d'aridité et de décousu. Mais cet ouvrage est moins à lire qu'à relire et à méditer. Nous ne pouvons que le recommander à ceux qui sont encore sensibles à une pensée bien charpentée et qui ne redoutent pas de descendre jusqu'au tréfonds de la véritable condition humaine.

H. Ruquoy.

Domenico Antonio Cardone, *Il Divenire e l'Uomo. Esposizione di una metafisica e di un' etica della Vita.* Palmi, Palermo, 1944, 22 × 16, 412 pages. Coll. « Publicazioni della Rivista *Ricerche Filosofiche*, 3. Prix : 350 lires.

On n'a pas tous les jours l'heureuse surprise de rencontrer un ouvrage

qui allie à la puissance de synthèse, une sûreté d'analyse qui évite des généralisations hâtives. Le livre que nous présente D. A. Cardone, unit ces deux qualités complémentaires. A première vue, son thème pourrait paraître usé et son exposé superflu. N'est-ce pas devenu un lieu commun aujourd'hui que de parler en termes de « devenir » et de « sens de l'histoire » ? Les idées d'évolution et de progrès ont parcouru du chemin, depuis la rénovation qu'elles ont connue au siècle dernier. Même les milieux les plus réfractaires aux idées nouvelles, ont dû de quelque manière s'y plier. Mais parler en termes d'histoire ne témoigne pas toujours d'un véritable sens historique. Et ce serait méconnaître la vraie portée de l'étude présente que de la juger uniquement comme un aperçu sans originalité, un manuel à l'usage du « *vulgum pecus* » philosophique. L'auteur nous présente son travail comme une œuvre de synthèse personnelle, patiemment élaborée au contact des penseurs de renom. Nous retrouvons ici, voisinant avec des pages tout à fait neuves, plusieurs articles déjà publiés et remaniés. Toutefois, aucune dissonance ne se trahit dans l'ouvrage car l'auteur est parvenu à fondre les matériaux en un système cohérent et par certains côtés original. Le professeur Cardone a voulu nous livrer sa propre pensée philosophique, sa Weltanschauung en fonction du devenir. Il ne se cache pas de professer un Néo-Spiritualisme, auquel il a accédé par les détours du Relativisme et de la *Philosophia Vitae*.

Il est impossible en quelques lignes de donner une idée de la richesse de perspective qu'évoque « Il Divenire e l'Uomo ». Contentons-nous de fournir un condensé des idées maîtresses, en appuyant sur certains points plus particuliers. Partant du moi personnel, l'auteur y retrouve, sous les contingences externes les plus diverses, l'insertion fondamentale dans un courant plus vaste : la Vie. Celle-ci se caractérise comme un devenir constant, une continuité au sein d'une hétérogénéité apparente, une tendance vers l'individualité, toutes idées qui nous sont devenues familières depuis Bergson et ses disciples. Cette première partie n'est du reste à vrai dire qu'une introduction, qui permet de retrouver la réalité première et de fournir ainsi le principe de synthèse des exposés ultérieurs. En fonction de ce principe, l'auteur se penche alors sur l'aspect historique et métaphysique de la question, en analysant les formes où jusqu'ici le courant vital s'est actualisé. Tour à tour, il soumet à la critique l'art, la philosophie, la théologie, l'économie, la morale, etc... Cette étude a l'avantage de procurer une base concrète au principe d'unité qui a été choisi, et par un choc en retour elle se constitue à la lumière de ce même principe. Enrichi d'une expérience à la fois métaphysique et historique, Cardone peut alors s'adonner à des prévisions au sujet des directions futures où se réalisera la Vie. En cet endroit, sa pensée atteint une plénitude cosmique remarquable, pour déboucher sur les questions les plus immatérielles et les plus sublimes : destin, mort, immortalité, au-delà, etc... C'est sur cette perspective universelle que se clôt cette étude attachante.

Nous trouvons-nous devant une pensée véritablement originale et l'auteur a-t-il lancé un système nouveau ? Ce serait dépasser ses propres desseins que de lui prêter une telle intention. Avec une probité que l'on ne peut que louer et une modestie empreinte de simplicité, l'auteur ne craint pas de nous dire que sa pensée s'est surtout formée au contact des philosophes de premier plan. De fait, nous verrons dans son œuvre côtoyer les noms de Kant, Bergson, Blondel, Boutroux, Brunschvicg, Cassirer, Croce, Jaspers, Eddington, Whitehead, etc. avec ceux de saint

Augustin, saint Thomas, saint Bernard, Prat et d'autres encore. Le professeur Cardone n'a pas cru diminuer le prix de sa pensée en se référant à de telles autorités. Au contraire, il y a vu le moyen de renforcer la valeur de ses propres réflexions. Nous ne pouvons que l'en louer. C'est du reste un de ses grands mérites que de faire exactement le point dans tous les problèmes envisagés, de déterminer avec précision l'endroit atteint par la recherche scientifique et de s'essayer alors, dans une perspective du devenir, d'organiser les résultats ainsi acquis et minutieusement critiqués, et de tenter un nouveau pas en avant. L'auteur a su faire son profit des plus récentes découvertes et l'on ne s'étonnera pas de le voir discuter la théorie des quanta, après s'être élevé jusqu'aux plus hautes pensées philosophiques. Il est parvenu ainsi à rendre une base scientifique à certains concepts devenus trop abstraits et vidés de leur saveur originelle. Dans une synthèse remarquable, nous voyons se fondre tant les théories de la solitude de Kierkegaard que l'angoisse de Heidegger et l'élan vital de Bergson. L'idée maîtresse, qui a dirigé le savant professeur, dans l'établissement de sa synthèse, est la conception de la vie comme tendance à l'individualité, et sa contrepartie : la lutte contre le dualisme et l'ontologisme. Les notions réputées les plus irréductibles, telles que sujet-objet, être-connaissance, induction-déduction, analyse-synthèse, etc., sont transcendées dans une réalité supérieure. Même dans la Logique formelle, censée si souvent être coupée du réel, l'auteur a vu un aspect complémentaire et nécessaire d'une logique concrète de la Pensée et l'indice d'un véritable progrès, d'un devenir incessant de l'esprit humain. Les notions les plus usuelles, et pour cette raison même les moins comprises, sont refondues. Ainsi en va-t-il des idées de mort, péché, messie, etc... D'autres sont discutées et réapparaissent avec une profondeur insoupçonnée : ainsi par exemple l'idée d'égoïsme, qui ne se limite pas à une tendance individuelle, mais s'étend aux communautés, au point que l'auteur n'hésite pas à parler d'« égoïsme collectif ». Les aperçus historiques paraîtront parfois assez succincts. Mais l'on sent que les grandes lignes de ces aperçus ont été brossées sur une solide toile de fond : une pensée qui a su assimiler les faits et nous en livre la véritable quintessence. De ce point de vue, nous avons goûté particulièrement le chapitre consacré aux Weltanschauungen, où l'auteur s'attarde à analyser les mentalités orientales et occidentales, à en souligner la diversité comme aussi la complémentarité. De même, l'aperçu qui ouvre la troisième partie, ne manque pas d'attrait. La seconde partie nous a paru la plus solide. Partout, répondant à son dessein et échappant au reproche d'*hineininterpretieren*, D. A. Cardone a pu dépasser les oppositions apparentes, pour retrouver l'implication des diverses formes du réel. On appréciera particulièrement l'idée des cercles d'insertion et les efforts tentés par l'auteur pour l'appliquer aux directions de l'activité humaine. La troisième partie, celle qui regarde l'avenir, est sans doute la plus sujette à caution. Comment en serait-il autrement, puisqu'il ne peut être question d'apporter une certitude sur ce que sera effectivement demain? D'aucuns jugeront que ces pages n'apportent même rien de bien neuf. Tant d'études ont déjà relevé le manque d'intériorité et la suprématie anormale de l'économie, qui marquent notre époque. Ne croyons pas toutefois que l'auteur se laisse ici aller à des rêves utopiques, relevant intégralement du domaine de l'imagination. Au contraire, le savant philosophe s'appuie sur des données de fait qu'une analyse métaphysique et historique

lui a permis de déceler; c'est en partant des tendances fondamentales ainsi dégagées qu'il peut donner plus de poids à ses perspectives. Sans doute. la complexité même des théories rappelées crée une difficulté qui n'a pas toujours été éludée. Certaines idées auraient gagné à être davantage précisées; certains développements sont trop peu serrés. La pensée est par endroits assez floue, trop diluée. Mais une telle étude vaut moins par des matériaux nouveaux qu'elle apporterait, que par la sûreté de critique et la vigueur de synthèse grâce auxquelles elle a réussi à unifier des éléments disparates, à les organiser selon une même ligne de pensée, un même principe d'unité.

L'auteur ne nous en voudra pas si, après avoir reconnu les mérites de son œuvre, nous lui adressons malgré tout quelques reproches. Ceux-ci visent avant tout une présentation typographique déficiente. Pagination parfois incohérente, titres ne répondant pas à une disposition identique, etc. La perfection de la forme aurait ajouté à la solidité du fond. Mais il serait peut-être mesquin de nous attarder à ces défauts minimes. Une remarque plus importante nous semble devoir être faite quant au style de l'auteur. Il est évident qu'une pensée aussi dense n'est pas toujours d'abord facile. Pourquoi fallait-il encore en alourdir l'expression par une série impressionnante de parenthèses malencontreuses, certaines parfois longues de six à sept lignes, qui viennent se glisser au milieu des périodes et briser ainsi à la fois l'élan de la phrase et le mouvement de la pensée ? Nous ne voudrions pas tirer de ce fait la conclusion que nous avons devant nous une pensée trop peu fondue, puisque l'auteur se charge de nous en dissuader par ailleurs. N'empêche qu'elle n'a pas encore trouvé son expression adéquate. Un remaniement ultérieur veillerait vraisemblablement à éliminer des défauts qui déparent une œuvre digne d'intérêt. Ajoutons, pour terminer, que cet ouvrage n'est peut-être pas toujours accessible à des lecteurs qui ont perdu le contact avec les mouvements modernes de la pensée. Une telle lecture ne peut toutefois que les inciter à se familiariser avec les idées contemporaines.

H. Ruquoy.

Enrico Castelli, *Introduzione ad una Fenomenologia della nostra Epoca*, Florence, Fussi, 1948, 19 × 12, 136 pages, Coll. « Socrate », 4. Prix : 400 lires.

Ce n'est pas une mince tâche que de composer une synthèse de notre époque, tant en raison des éléments qui devraient être envisagés qu'à cause des écrits déjà nombreux qui ont été consacrés à une telle analyse. L'essai que nous présente E. Castelli a le mérite d'avoir, en grande partie, tourné ces difficultés. Il n'émet pas la prétention de dégager toutes les composantes des temps actuels. Mais l'aspect auquel il s'attache, est suffisamment mis en lumière et appuyé de références concrètes. L'auteur a groupé ses constatations autour du thème de la tolérance. Et ceci nous indique tout de suite à la fois les avantages et les critiques que peut appeler son essai. Tour à tour, E. Castelli relève certains traits dominants de la crise actuelle : manque d'affirmation des personnalités, déformation des notions de sainteté et de beauté, utilitarisme immédiatement pratique, défiance envers les classes dirigeantes, scission entre l'expérience commune et l'opinion publique, arbitraire enfin qui atteint les rouages les plus intemporels de la société. Une

seconde partie recherche les origines de la crise. En fait, elle se borne plutôt à réfuter l'interprétation marxiste des événements qu'à indiquer positivement les causes du malaise. Vient ensuite une étude sur la moralité actuelle, marquée de deux traits principaux : disponibilité totale à tout ce qui sollicite l'individu, absence de critère pour diriger la conscience. L'esprit de compromis, que l'auteur analyse dans un chapitre suivant, trouve en politique, une application de choix. Enfin, une étude sur le sens de la temporalité et de l'évolution termine l'ouvrage. E. Castelli a fait suivre son exposé de trois notes complémentaires. Ces analyses portent sur des applications particulières, qui appuient la synthèse esquissée : la littérature populaire (ceci constitue, à notre avis, la meilleure des trois notes), la littérature existentielle et enfin les rapports entre philosophie et cinéma, posés à l'occasion du film de Sartre : « Les jeux sont faits ». Cette introduction ne manque pas d'intérêt, tant par l'actualité de son thème que par la manière alerte de l'exposé. Elle dégage à suffisance le fait que nous nous trouvons dans une époque de transition où toutes les valeurs sont à reviser, afin de parer à une confusion regrettable dans les esprits. Il est permis sans doute de ne pas toujours être d'accord avec les conclusions de l'auteur. On ne pourra toutefois lui dénier le mérite de faire réfléchir, de poser des problèmes, de susciter des discussions. Certaines pages dénotent parfois un esprit un peu trop fermé aux mouvements occidentaux de la pensée. Ainsi, la question politique qui s'est posée lors de la guerre, vis-à-vis de la Russie et de l'Allemagne (pp. 86 et suiv.). Nous mettrions aussi volontiers en doute certaines suggestions de l'écrivain, par exemple (p. 96) que l'histoire des confessions intimes, faites aux prêtres, soit la seule qui reflète vraiment la mentalité d'une époque. Sans oublier qu'écrire une telle histoire rentre totalement dans le domaine de l'utopie, il faudrait être assez peu éclairé sur le domaine de la confession, pour estimer qu'il recèle des mystères et des révélations extraordinaires. La grande histoire s'élabore plutôt au contact de menus éléments qui s'entrelacent et dans une étude minutieuse dont jaillit l'intuition d'une époque. Notons encore une tendance trop fréquente de l'auteur à poser les questions dans une perspective théologique; tout le problème paraît tourner autour d'un seul dilemme : se sauver ou se damner. Enfin, l'esprit général de l'ouvrage, qui reflète un désir d'intolérance, de dogmatisme et d'autoritarisme, est souvent regrettable car il fausse fréquemment les solutions. Sans doute trouve-t-il son explication dans le milieu où le livre fut élaboré. Une vision plus réaliste aurait pu considérer la crise actuelle comme une crise de croissance, et non comme l'annonce d'une catastrophe prochaine. Ces remarques n'enlèvent rien, du reste, à la valeur de cet essai. Celui-ci constitue en somme un petit livre suggestif, dont la lecture n'est pas inutile.

H. Ruquoy.

Dane Rudhyar, *Modern Man's Conflicts. The creative Challenge of a global Society*, New-York, Philosophical Library, 1948, 23 × 16, 228 pages. Prix : 3,75 dol.

C'est plus qu'un simple examen de conscience que nous propose D. Rudhyar, littérateur, critique et psychologue distingué. Les perspectives qu'il évoque dans son ouvrage, dépassent même celles que sug-

gère le titre. Plus qu'une pure analyse des conflits actuels, c'est en effet tout un système de résolution que nous présente l'auteur. Les solutions qui ont déjà été proposées pour résoudre la crise actuelle, si vraiment crise il y a, sont aussi variées et aussi nombreuses que les protagonistes qui les ont défendues. Celle-ci ne vaut ni plus, ni moins qu'une autre. Elle peut se réclamer de l'avantage de partir d'une base sûre, de diagnostiquer assez bien les causes du malaise, mais la conclusion positive ne s'impose pas plus qu'une autre, tout au moins prise dans sa totalité. L'esprit toutefois en est à retenir, quoiqu'ici également l'auteur ne fait que rentrer dans le vaste courant philosophique actuel, qui met l'accent sur le devenir, l'universalisme, l'intériorité, l'harmonieuse composition d'éléments jusqu'à présent trop disjoints. N'allons pas en conclure que cet ouvrage est inutile, car les idées mettent du temps à faire leur chemin, même si, comme l'affirme l'auteur en exergue de son œuvre : « Nothing is more powerful than an idea whose time has come. » Et ceux qui prônent aujourd'hui un élargissement des conceptions, ne font encore trop souvent figure que de « rari nantes in gurgite vasto », pour que nous récusions un témoignage de plus en faveur d'une solution pleinement humaine des problèmes. C'est ce caractère humain que l'auteur a voulu surtout mettre en valeur. « Avoir foi en l'homme, plus que dans les institutions », c'est là le leit-motiv de l'ouvrage, et D. Rudhyar fait de l'Homme, l'idéal du monde futur. Conception très sympathique, notons-le, surtout lorsqu'elle est appuyée sur des fondements concrets; conception qui cependant du point de vue philosophique adopté par l'auteur offre parfois trop de relents de Platonisme. Remarquons toutefois que le critique américain a fait un sérieux effort, pour descendre du plan des idées abstraites à celui du concret quotidien, du réel de tous les jours. L'œuvre comprend trois parties bien logiquement agencées. Dans une première, l'auteur définit les problèmes fondamentaux propres à notre temps. Il établit le bilan de la situation, en fonction des questions vitales qui se posent à notre génération. Deux éléments sont à considérer dans toute analyse d'une tranche de l'histoire : l'un, objectif, si l'on peut user de ce terme sans craindre d'être mal compris, c'est-à-dire ayant trait à l'activité humaine et à l'objet auquel elle s'applique; l'autre, subjectif, regardant l'agent producteur. De ce point de vue, nous sommes arrivés à un moment où la production doit dépasser les stades instinctifs et trop rationalisés, où elle s'est jusqu'ici développée, pour atteindre une plénitude vraiment humaine. L'auteur, à ce propos, définit les notions de culture et de civilisation et s'attache à établir leurs rapports dans toute société. Les deux fonctions se rencontrent à tout âge de l'humanité, mais de leur prépondérance respective dépend le caractère d'une époque. La nôtre a une civilisation. Elle manque de culture bien définie. La solution ne réside pas dans un retour en arrière. Il faut accepter le réel, mais il ne faut pas le subir. La seule issue viable est dans un changement de l'homme, qui a la garde de la civilisation, dans son adaptation spirituelle aux conditions nouvelles. L'auteur est ainsi amené à préciser le concept de personnalité. Il le fait, à juste titre d'ailleurs, dans une perspective à la fois historique et étymologique. Certains traits sont parfois brossés d'une manière par trop élémentaire; certains détails pourraient utilement être discutés et mis au point. Nous songeons par exemple à l'interprétation symbolique que préconise l'auteur pour le sens des vêtements sacrés dans un culte religieux. On ne pourra toutefois dénier à ces pages un caractère de synthèse très marqué, synthèse fondée sur des analyses

concrètes souvent exactes: Au terme de ce premier chapitre, nous nous trouvons ainsi devant des buts clarifiés, avec une conception certaine du personnalisme, une idée précise de ce qu'il faut atteindre. La notion de personnalité a été déformée tant dans la société primitive, que dans les démocraties modernes, où la liberté n'est trop souvent qu'un vain mot, une utopie pour cacher un égoïsme, une ivresse de sentimentalité, une activité sans but. La liberté ne constitue pas une fin en soi, mais doit se mettre au service d'un idéal. Le grand malheur de notre époque est de ne plus avoir de but. Celui que nous proposent les mouvements totalitaires, n'est pas plus acceptable, car il implique un inévitable retour au passé. L'idéal le plus conforme aux traditions métaphysiques et à l'évolution historique, est l'Homme considéré sous tous ses aspects et avec son indéfinie capacité d'enrichissement. Ainsi établies les notions fondamentales qui doivent intervenir dans une nouvelle forme de l'humanité, il restait à l'auteur à en faire une application concrète aux données de notre temps. C'est à quoi sont consacrés les deuxième et troisième chapitres de l'œuvre. Une fois encore, soulignons l'esprit logique de l'auteur, qui sépare la matière et considère le problème de l'harmonie dans ses aspects tant individuels que sociaux. Aucun secteur n'échappe ainsi aux investigations. Le second chapitre s'attache à résoudre les conflits individuels, au sein d'une harmonieuse composition des contraires. L'auteur y définit la position de l'homme, de la femme ainsi que leurs relations mutuelles dans la société future. Chaque fois, le problème est bien posé en termes historiques, les notions fondamentales participant de l'absolu sont nettement dégagées du relativisme de l'histoire, l'orientation pratique à adopter dans la société de demain est clairement dessinée. On ne lira pas sans intérêt ces tableaux, brossés parfois à grands traits, mais aux nuances souvent exactes. Pour l'auteur du reste, il n'y a pas de petit problème, et l'on admirera fréquemment la finesse de certaines remarques psychologiques, qui témoignent d'un esprit ouvert et attentif. A cet égard, les pages consacrées au problème de la femme ne manquent pas d'intérêt. Dans le troisième chapitre, l'auteur élargit davantage le cadre de son étude et aborde tour à tour les questions relatives à la société et aux relations internationales. Les points les plus divers n'échappent pas à l'examen, mais toutes les résolutions s'opèrent dans le même sens : conciliation positive des positions extrêmes et, par là même, créatrices de conflit. Enfin, un épilogue se charge de tirer les conclusions et de résumer les tendances essentielles de l'ouvrage. Il est inutile d'insister davantage sur l'ampleur de perspective qu'atteint une telle synthèse. Si elle ne s'inspire pas d'une philosophie bien neuve, elle offre toutefois le mérite de montrer que la crise actuelle est perçue avec autant d'acuité en Amérique que sur notre vieux continent. A cet égard, une voix venant d'outre-Atlantique et nous apportant les mêmes résonances d'universalisme et d'humanisme, ne peut manquer de susciter quelque intérêt. De plus l'on notera avec sympathie la largeur de vue de l'auteur qui, faisant fi de tout chauvinisme, n'estime pas que l'Amérique dans sa forme actuelle, pas plus du reste que la Russie, ne sont de taille à apporter seules une solution adéquate des problèmes posés. On sent partout le conflit latent entre U. S. A. et Russie des Soviets, et les questions relatives à la bombe atomique servent souvent de toile de fond à l'étude. On se plaît à souligner l'intérêt que présente la méthode de travail adoptée par l'auteur. L'analyse à la fois historique et métaphysique des problèmes ne peut qu'aider à préciser les notions et à préparer des solutions plus concrètes, plus

réalistes. Sans doute, l'on trouvera parfois un peu trop artificiel le procédé dialectique de l'auteur qui procède selon le schéma, devenu classique, de thèse, antithèse et synthèse, pour donner un cadre à ses réflexions. Cependant, des notes concrètes corrigent quelque peu ce que ce plan pourrait présenter de trop sec et de trop arbitraire. Les difficultés sont bien aperçues. L'exposé est charpenté et l'auteur n'a pas cru inutile, à la fin de chaque chapitre, de tirer les conclusions et de faire le point. Un tel procédé accentue encore la clarté d'une étude, déjà logiquement conçue. Evidemment, on ne demandera pas à un tel ouvrage des analyses extrêmement fouillées, ni une présentation scientifique très poussée. Il n'empêche que les problèmes soulevés demeurent les problèmes éternels de l'humanité : conciliation de l'un et du multiple, unité dans la diversité, unité qui ne soit pas à base de pauvreté, mais qui réside dans une richesse d'intégration d'éléments en apparence divergents. Sous cet aspect, un tel livre ne peut qu'être recommandé au grand public cultivé, qui sait encore réfléchir et qui reste ouvert aux questions essentielles de notre temps.

H. Ruquoy.

Henri W. Steiger, *Christian Science and Philosophy*, New-York, Philosophical Library, 1948, 22× 14, 234 pages. Prix : 3,75 dollars.

Le nom de Christian Science désigne un mouvement religieux qui a pris naissance, voici une quarantaine d'années aux Etats-Unis; il est dû à l'initiative de Mary Baker Eddy. Ce mouvement s'est recruté déjà d'assez nombreux adeptes. Son autorité suprême, le Christian Science Board of Directors, agit en subordination au Church Manual. Des périodiques, *The Christian Science Journal*, *Christian Science Sentinel*, *The Herald of Christian Science* et *The Christian Science Monitor*, assurent la diffusion des idées religieuses, de concert avec un centre particulier d'édition, The Christian Science Publishing Society à Boston. Le Christian Science n'est toutefois pas comparable à une église organisée. Il ne compte ni école de théologie, ni académie, ni savants réputés. Son étude réclame un effort personnel; et il est relativement facile, pour une personne sans formation très poussée, d'arriver à une place de choix dans l'école. La promotion en effet s'effectue en fonction des qualités morales. De ces particularités, il ressort qu'une étude scientifique du nouveau mouvement n'est guère des plus aisée. L'âme même en est difficile à saisir. Devant les objections savantes qui tentent de l'ébranler, un Christian Scientist n'a d'autre réponse à opposer que des faits, des expériences, où transparaît selon lui la puissance et l'efficacité de la religion nouvelle. Disons tout de suite que pour des esprits épris de rigueur et quelque peu avertis des problèmes religieux, les faits relatés semblent fort discutables, sinon quant à leur réalité, tout au moins quant à leur signification. Quoi qu'il en soit, il est évident, d'après les caractères indiqués, qu'une étude doctrinale du mouvement s'imposait malgré sa difficulté. C'est ce qu'a tenté ici H. W. Steiger, et nous pouvons affirmer tout de suite que son entreprise a réussi. L'auteur en effet fait preuve, tout au long de ces pages, d'un esprit critique et scientifique remarquable. Attiré qu'il fut par la propagande suscitée autour du mouvement, il a voulu cependant en toute objectivité lui faire subir l'épreuve de la critique et il était armé pour le faire avec autorité. Il a voulu soumettre la doctrine assez floue du Christian Science

au test d'une analyse philosophique poussée. Son entreprise se heurtait à l'attitude même des adeptes, qui récusent toute présentation théorique et doctrinale, tout autant du reste qu'à celle des non-initiés, dont la formation plus positive constitue un obstacle à l'assimilation d'un mouvement d'allure mystico-panthéiste sans consistance. L'auteur a apporté dans son étude toute l'objectivité désirable. Il n'a pas reculé devant la difficulté de dégager une philosophie, de ce qui se refuse à paraître tel. Il a précisé les notions, défini les positions, institué des comparaisons utiles, critiqué soigneusement les documents. Son œuvre comprend deux parties essentielles : le Christian Science vu d'abord sous l'angle philosophique, ensuite considéré sous l'angle de la science. La première partie veut fournir une ontologie. Malgré les difficultés d'une précision métaphysique, l'auteur établit successivement les notions de Dieu, de l'homme, de l'univers, les relations entre ces trois composantes et une comparaison avec le Panthéisme traditionnel. Abordant le côté plus épistémologique, il définit la capacité d'atteindre le divin, le dualisme fondamental de l'esprit humain et le rôle de l'expérience dans la connaissance. Une Ethique complète cette étude, et l'auteur termine l'exposé philosophique par une comparaison des plus utiles entre le Christian Science et les philosophies hindoues, l'Hégélianisme et le Personnalisme. Une seconde partie aborde des problèmes à notre sens plus intéressants. L'auteur s'applique surtout à établir le statut scientifique d'une théologie et à vérifier dans quelle mesure le Christian Science peut prétendre s'y conformer. Ces pages agitent des questions qui ne manquent pas d'actualité dans l'histoire des religions. Au terme d'une analyse aussi poussée, nous voyons se dégager plus nettement les lignes directrices du mouvement. L'auteur n'hésite pas à élargir ses conclusions et, sur la base de son étude, à voir dans le Christian Science, un premier pas accompli vers une métaphysique pratique. C'est là à son sens que réside la plus grande nouveauté philosophique de la secte de Mary Baker Eddy : un abandon de la métaphysique traditionnelle, considérée comme une discipline théorique, et une orientation vers une application à la fois plus systématique et pratique. En ce domaine, l'auteur reconnaît à M. Baker Eddy le caractère de véritable pionnier, même si des influences étrangères, surtout hégéliennes, ne peuvent guère être niées. H. W. Steiger a eu l'excellente initiative de fournir dans son chapitre de conclusion, un sommaire des principales notions mises en jeu par le Christian Science : Dieu, homme, esprit humain, dualisme, etc. La religion nouvelle apparaît du reste au terme de l'étude comme fortement teintée d'idéalisme et de spiritualisme outré. L'auteur affirme toutefois sa sympathie pour le mouvement, en y voyant surtout un refuge et une sécurité au milieu des bouleversements du monde d'aujourd'hui (conflit latent entre Russie et U. S. A., bombe atomique, etc.). Un tel ouvrage contribue à nous faire connaître un mouvement assez ignoré jusqu'ici, à cause de son manque de systématisation. La manière dont il est conçu, la probité scientifique qui le caractérise ne peuvent que lui attirer des sympathies, même s'il ne réussit pas à convaincre de la vérité du mouvement qu'il analyse. Là du reste n'est pas son but. Il ne pourra toutefois vraiment intéresser que les spécialistes de l'Histoire des Religions. Le sujet est trop restreint que pour assurer à l'œuvre une plus large diffusion. Recommandons-la surtout comme exemple d'application sérieuse des principes élémentaires de la critique.

H. Ruquoy.

REVUE DES REVUES

Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie, 41e jaarg., aflevering I, October 1948.

Prof. Dr H. J. Pos, *Openingsrede bij het tiende Internationale Congres van wijsbegeerte. Mededelingen naar aan leiding van het Congres.* — Prof. E. W. Beth, *De exact-wetenschappelijke Wijsbegeerte op het congres van Amsterdam.* — Dr J. Kuypers, *De sectie philosofie van de geschiedenis en van de cultuur op het congres te Amsterdam.* — Prof. Dr G. A. Van den Bergh Van Eysinga, *Bartholomeus de Ligt 1883-1938.* — B. J. Wiggers, *Over de problematiek van de wijsbegeerte der wiskunde van thomistisch standpunt.*

Archives de l'Institut international des Sciences théoriques. Série A. — **Bulletin de l'Académie internationale des Sciences.**

Problèmes de Philosophie des sciences (Premier Symposium). I. *Les Méthodes de la Connaissance.*

Problèmes de Philosophie des sciences (Premier Symposium). II. *Les Sciences et le Réel.*

Archives de Philosophie, vol. XVI, cahier I.

Gaston Isaye, S. J., *La Théorie de la mesure et l'existence d'un maximum selon saint Thomas.*

Cahier II.

Joseph De Finance, S. J., *Cogito cartésien et réflexion thomiste.*

Ciencia y Fe, Facultades de Filosofia y Teologia, San Miguel F. C. P., ano IV, julio-septiembre 1948, nº 15.

Homenaje al Doctor eximio Francisco Suarez S. I. en el IV centenario de su nacimiento.

Enrique B. Pita, S. I., *Aristoteles, Santo Tomàs y Suàrez.* — Joaquin Aduriz, S. I., *Para el estudio de la criteriologia suareciana.* — Juan Rosanas, S. I., *La teoria metafisica suareciana sobre los modos.* — José C. Miguens, *El conocimiento de lo social.* — M. M. Bergada, *Autores citados por Suàrez en su tratado « de Legibus ».*

Bulletin analytique - Philosophie, Ministère de l'Education nationale de France, Centre national de la Recherche scientifique, vol. I, nos 1, 2 et 3.

Laval théologique et philosophique, 1947, vol. III, nº 2.

Stanislas CANTIN, *L'âme sensitive d'après « De Anima » d'Aristote.* — M. Verda CLARE, C. S. C., *Whether everything That is, is Good; Marginal notes on St Thomas's Exposition of Boethius's « De Hebdomadibus ».* — W. R. THOMPSON, *La croissance et la reproduction des êtres vivants.* — Watson KIRKCONNELL, *Avitus' Epic on the Fall.* — Edmond GAUDRON, O. F. M., *L'expérience dans la morale aristotélicienne.* — Jacques DE MONLÉON, *Petites notes autour de la famille et de la cité.* — P. R. COLEMAN-NORTON, *Cicero's Doctrine of the Great Year.*

Les Etudes bergsoniennes, vol. I, 1948.

Floris DELATTRE, *Bergson et Proust.* — Henri GOUHIER, *Maine de Biran et Bergson.*

Chroniques.

Les Etudes philosophiques, nouvelle série, nº 2, avril-juin 1948.

Numéro spécial publié sous le patronage de l'U. N. E. S. C. O. et de l'Institut international de Philosophie à l'occasion du Xe Congrès international de Philosophie, Amsterdam, août 1948.

Consacré à la liberté politique dans la vie nationale et internationale, et à la Culture et respect des cultures.

G. BASTIDE, *Civilisation et Autonomie.* — G. BERGER, *Puissance et Liberté.* — M. BLONDEL, *Conditions essentielles d'une humanité libre dans l'union et la paix.* — G. BOAS, *Pluralisme culturel.* — L. BONNARD, *De la liberté psychologique aux garanties de la liberté.* — J. CHAIX-RUY, *Vie et déclin des cultures.* — F. COLLOTTI, *La liberté politique dans la vie nationale et internationale.* — M. FARBER, *La liberté et les valeurs humaines.* — R. MCKEON, *Philosophie et liberté dans la cité humaine.* — R. MEHL, *L'équivoque de la liberté.* — A. REYMOND, *Le respect des cultures, condition de la paix.* — F. ROMERO, *Réflexions sur la liberté politique.* — M. F. SCIACCA, *Culture et transcendance.* — J. SEGOND, *Réflexions sur la liberté de l'esprit du point de vue culturel.* — S. SOLER, *Liberté naturelle et liberté juridique.* — E. SOURIAU, *La culture et le respect des cultures.* — H. URTIN, *La liberté politique dans la vie nationale et internationale.*

Nouvelle Revue théologique, nº 8, t. 70, sept.-oct. 1948.

Jean LEVIE, S. I., *Son Exc. Monseigneur Carton de Wiart, Evêque de Tournai.* — Jean LEVIE, S. I., *Le P. Edgar Hocedez, S. I., In Memoriam.* — Chan. Joseph COPPENS, *Les Harmonies des deux Testaments. En étudiant les divers sens des Ecritures.* Premier article. — Alexandre DURAND, S. I., *La liberté du Christ dans son rapport à l'impeccabilité.* — Humbert BOUESSE, O. P., *De la maternité de Marie à sa glorieuse assomption.* — Gabriel LE BRAS, *Description de la France catholique.* — Abbé Jean BERNHARD, *La fécondation artificielle et le contrat de mariage.* —D. MOLLAT, S. I., *Les déclarations de Jésus sur lui-même dans le IVe Evangile.* — Raoul PLUS, S. I., *La direction spirituelle dans le protestantisme.* — J. DE GHELLINCK, S. I., *L'Esthétique chez les écrivains médiévaux.*

Nº 9, t. 70, novembre 1948.

Avant-propos, *La Nouvelle Revue théologique.* — R. DEBAUCHE, S. I., *Les exercices spirituels livre d'élection ou manuel pratique du pur amour.* — L. DE CONINCK, S. I., *Adaptation ou retour aux origines?* —

G. Dirks, S. I., *La psychologie des Exercices.* — J. Delepierre, S. I., *Note sur les trois degrés d'humilité.* — J. Schaack, S. I., *Pour contempler et servir l'amour.* — A. Mativa, S. I., *Les exercices et la Renaissance.*

The Personalist, Autumn 1948, 29th year.

The Editor, *In God, No East and West.* — Shien G-Ming, *Rufus Jones: A Buddhist View.* — H. H. Lippincott, *Gandhi's Tribute.* — M. W. Green, *The humanism of Maritain.* — Odd Hagen, *Fear of Metaphysics.* — Willis Moore, *On Justifying Democracy.* — Géraldine Carr, *Shakespeare and Browning.* — Paul Meadows, *Change and conflict.*

The Philosophical Review, vol. LVII, n° 5, September 1948.

George Boas, *Fact and legend in the biography of Plato.* — F. H. Heinemann, *Truths of reason and truths of fact.* — William K. Frankena, *Ewing's case against naturalistic theories of value.* — G. Watts Cunningham, *Must we all be Thomists?* — A. P. Ushenko, *The Solipsist Phenomenon.*

Philosophy and Phenomenological Research, vol. IX, n° 1, September 1948.

Alexandre Koyre, *Manifold and Category.* — S. I. Vavilov, *Lucretius' Physics.* — Richard Hoenigswald, *On Humanism.* — Anton C. Pegis, *Notes on a supposed Thomistic Contradiction.* — O. Arthur Lovejoy, *Necessity and self-sufficiency in the Thomistic Theology: A reply to President Pegis.* — Anton C. Pegis, *Autonomy and necessity. A rejoinder to Professor Lovejoy.* — L. O. Kattsoff, *What is a Behavior?* — Elaine Graham, *Logic and Semiotic.* — Charles Morris, *Signs about Signs about Signs.*

Quaderni della Critica, N° 11, Luglio 1948.

B. Croce, *Il progresso come stato d'animo e il progresso come concetto filosofico.* — B. Croce, *Esperienze storiche attuali e conclusioni per la storiografia.* — B. Croce, *Filosofia e religione.* — B. Croce, *Note sulla letteratura italiana del settecento.* — B. Croce, *Osservazioni di metodologia storica.* — B. Croce, *Studi sulla letteratura cinquecentesca.* — B. Croce, *Intorno a Benjamin Constant e al suo « Adolphe ».* — A. Parente, *L'arte e il tempo ovvero la « modernità edace ».* — B. Croce, *La determinatezza dell' espression poetica.*

N° 12, novembre 1948.

B. Croce, *Note sulla letteratura italiana del settecento.* — A. Parente, *La ragione intrinseca della tarda compensione del pensiero vichiano.* — B. Croce, *Filosofia e non filosofia.* — B. Croce, *Studii sulla letteratura cinquecentesca.* — B. Croce, *La storiografia meramente politica e il pessimismo morale.* — B. Croce, *Intorno al « magismo » come età storica.* — B. Croce, *Sulla conoscibilità e inconoscibilità del mondo misteriose.* — B. Croce, *Come intendevano la dialettica il Marx e l'Engels nel 1877.* — B. Croce, *Letteratura straniera.* — B. Croce, *Ricerche di metedologia storica.* — B. Croce, *Il ricorso ai « competenti » nelle crisi storiche.*

Revue de l'Institut de Sociologie, n° 2, avril-juin 1948.

Georges De Leener, *Unité et Disparité sociales.* — Léon François,

La Pension des travailleurs. — D. WARNOTTE, *Chronique du mouvement scientifique.*

Revue internationale de Filmologie, nº 3-4, octobre 1948.

G. COHEN-SEAT, *Filmologie et Cinéma.* — A. MICHOTTE, *Le caractère de « réalité » des projections cinématographiques.* — R. C. OLDFIELD, *La perception visuelle des images du cinéma.* — Mario PONZO, *Cinéma et psychologie.* — John MADDISON, *Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs.* — Siegfried KRACAUER, *Cinéma et sociologie de l'Allemagne pré-hitlérienne.*

Revue de Métaphysique et de Morale, 53e année, nº 3, juillet 1948.

D. DUBARLE, *Le dernier écrit philosophique de Jean Cavaillès* (Ire partie). — J. R. CARRÉ, *Sur l'infini. I. Sur l'infini de quantité.* — G. GUSDORF, *Le sens du présent.* — G. GURVITCH, *La philosophie sociale de Bergson.* — Y. BELAVAL, *Le « Leibniz et Spinoza » de M. Georges Friedmann.*

Nº 4, octobre 1948.

J. R. CARRÉ, *Sur l'infini. II. Sur l'infini de qualité.* — D. DUBARLE, *Le dernier écrit philosophique de Jean Cavaillès* (2e partie). — R. DERATHE, *Jean-Jacques Rousseau et le Christianisme.* — E. WOLFF, *Comment classer les valeurs esthétiques.* — E. MOROT-SIR, *Le traité de logique de Charles Serrus.*

Revue des Sciences humaines, nouvelle série, fasc. 50, avril-juin 1948.

M. HERMAN, *Quelques caractères de l'histoire russe.* — V. HINCZ, *Ronsard et la Hongrie.* — G. ROBERT, *Zola et le classicisme* (suite). — E. MOROT-SIR, *La théorie de la science d'après Jean Cavaillès.* — J.-B. BARRÈRE, *Racine chrétien.* — Y. LE HIR, *Ballanche et Vigny.*

Revue d'Esthétique, t. Ier, fasc. I, janvier-mars 1948.

Georges DUHAMEL, *Sur les conditions de la recherche dans les Arts.* — LE CORBUSIER, *Vues sur l'Art.* — J. SEGOND, *Esthétique de la mobilité.* — G. POYER, *L'idée de pureté.* — G. JAMATI, *La transposition théâtrale.* — P. MASSON-OURSEL, *Molière devanceur de Kant.* — Cl. AVELINE, *Le rapport du romancier et de ses personnages.* — F. TABARD, *L'Art de la tapisserie.* — Ch. LALO, *L'Art près de la vie.* — H. PERLS, *Platon, sa conception du Kosmos.* — M. L'HOPITAL, *La notion de l'artiste chez Georges Sand.* — G. FERCHAULT, *Introduction à l'esthétique de la mélodie.* — A. VILLIERS, *Prostitution de l'acteur.*

Revue philosophique de Louvain, t. 46, 3e série, nº 11, août 1948.

Joseph MOREAU, *Le Temps selon Aristote.* — Franz GRÉGROIRE, *Note sur la Philosophie de l'Organisme.* — Gérard VERBEKE, *L'évolution de la psychologie d'Aristote.* — Georges VAN RIET, *Philosophie et Existence.* — Fernand VAN STEENBERGHEN, *La Physique moderne et l'existence de Dieu.*

Revue philosophique de la France et de l'Etranger, nos 7 à 9, juillet-septembre 1948.

LACHIEZE-REY, *Réflexions sur quelques problèmes concernant l'initiative spirituelle concrète.* — A. AMAR, *A la recherche d'une méthode pour les sciences humaines.* — C. SCHUWER, *L'Art et le fait de la mort.*

— G. Matisse, *Les déficiences du monde animé et l'origine des êtres vivants* (2e article). — A.-M. Goichon, *L'évolution philosophique d'Avicenne.* — G. Lewis, *Une source inexplorée du Traité des « Passions ».* — B. Rochot, *Réflexions sur Pascal savant.* — E. Crangus, *Les recherches psychologiques et anthropologiques en Roumanie.*

Nos 10 à 12, octobre-décembre 1948. Pour le centenaire de la révolution de 1848.

G. Guy-Grand, *Proudhon et Michelet.* — A. Cuvillier, *L'idéologie de 1848.* — Th. Ruyssen, *Technique et religion.*

Rivista di Filosofia, vol. XXXIX - III della terza serie, fasc. 3, Luglio-Settembre.

A. Del Noce, *Marxismo e salto qualitativo.* — N. Bobbio, *Tre scritti brevi di Heidegger.* — A. Visalberghi, *La filosofia della presenza di G. Calogero.* — F. H. Jacobi, *Dell'idealismo trascendentale a cura di N. Bobbio.*

Rivista di Filosofia neo-scolastica, Anno XL, fasc. III, Luglio-Settembre 1948.

C. Giacon, *Simbolismo del linguaggio e valore delle scienze.* — A. Coccio, *Vie vecchie e vie nuove per ascendere a Dio.* — V. Porcarelli, *La metafisica di Sartre.* — G. Masi, *Cristianesimo e filosofia.*

Salesianum, anno X, no 3, Luglio-Settembre 1948.

La Direzione, *Il centenario del 1848.* — E. Valentini, *L'italianità di Don Bosco. Don Bosco e i bisogni sociali dell'epoca.* — G. Mattai, *Don Bosco e la questione operaia.* — V. Sinistrero, *La legge Boncompagni del 4 ottobre 1848 e la libertà della scuola. Con docomenti.* — L. Bogliolo, *Concretezza e astrattismi nella filosofia di V. Gioberti.* — G. Usseglio, *Il Teologo Guala e il Convitto ecclesiastico di Torino.* — L. Lupano, *Il quarto d'ora di celebrità del Prof. Giovanni Nepomuceno Nuytz.* — G. Gnolfo, *Il sistema preventivo nell' esercito di Guglielmo Pepe.*

Sapienza, anno I, no 1, 1948.

M. Daffara, *La Teologia come scienza nella Somma Teologica di S. Tommaso.* — G. M. Ghini, *S. Tommaso genio morale.* — B. d'Amore, *Il problema dei rapporti tra scienza e filosofia.* — L. Ciappi, *Valore del simbolo nella conoscenza di Dio.* — V. Kuiper, *Responsabilità dei filosofi dell' 800.* — A. d'Amato, *Bombologno de Musolinis da Bologna. A proposito di Comunismo.* — M. Giraudo, *Gli attuali sviluppi del movimento ecumenico.* — J. Colosio, *La prima edizione americana della « Somma Teologica ».* — C. Casali, *La Dommatica del P. Daffara.*

Sapienza, anno I, no 2-3, 1948.

S. Giuliani, *Perchè cinque le « Vie » di S. Tommaso?.* — B. d'Amore, *Scienza e filosofia nei contemporanei neo-scolastici.* — T. S. Centi, *Vicende di una prova definitiva della spiritualità dell' anima.* — S. De Andrea, *La Critica tomistica della realtà.* — U. Padovani, *La decadenza della Scolastica come allontanamento dal Tomismo.* — A. d'Amato, *Bombologno de Musolinis da Bologna* (Cont.). — B. Prete, *Una lettera della Pontificia Commissione per gli studi biblici.* — P. Mascarucci, *Le edizioni della « Somma Teologica » e l'edizione leonina.* — R. Mondini, *Sul pessimismo del Leopardi.* — C. C., *Un Commento alla Constitutio*

Apostolica « De sacris Ordinibus ». — C. C., *Sul motivo dell' Incarnazione.* — G. Scaltriti, *Agonia della Chiesa?.* — G. Scaltriti, *Documenti e indirizzi per la causa di Girolamo Savonarola.* — A. Redigonda, *Una nuova vita di S. Tommaso.*

Sophia, anno XVI, nº 2, Aprile-Giugno 1948.

Giulio Agresti, *S. O. S. della scienza italiana : ovvero, la montecatini protesta.* — Stephane Lupasco, *Une nouvelle hypothèse cosmogonique : l'« Athome primitif » de Georges Lemaître.* — Renata Gradi, *Nuovi ipotesi evoluzioniste : Evoluzione progressiva o Evoluzione regressiva.* — Elemire Zolla, *I fenomeni di dispersione della personalità e il « serialismo ».* — Carmelo Ottaviano, *La priorità dell' essere sul pensiero in un libro di Luigi Quarto di Palo.* — Emile Bréhier, *Mysticisme et doctrine chez Plotin.* — Gallo Galli, *Anassagora.* — Carmelo Librizzi, *Il problema del libero arbitrio nel pensiero di Platone.* — Eleuterio Elorduy, *La fisica estoica absorbida por la dilosofia cristiana.* — Maria Cocco, *Neoplatonismo e Cristianesimo nel primo inno di Sinesio di Cirene.* — Graziella Fiori Sole, *Il problema di Dio in Eraclito ed Eschilo.* — Vincenzo de Ruvo, *La ricerca della verità in N. Malebranche.* — Michele Giorgiantonio, *Un nostro filosofo dimenticato del '400 (Luca Prassicio e Agostino Nifo).* — Roland Caillois, *La philosophie française de '40 à '47.* — Leonce Tondelli, *Rassegna gioachimito-dantesca.*

Studi filosofici. - Problemi di vita contemporanea, anno IX, nº 2, Maggio-Agosto 1948.

Numéro spécial publié sous le patronage de l'U. N. E. S. C. O. et de l'Institut international de Philosophie à l'occasion du Xe Congrès international de Philosophie, Amsterdam, août 1948.

A. Banfi, *Il problema della responsabilità.* — E. Paci, *La Responsabilità e il problema della storia.* — G. Preti, *Libertà e responsabilità.* — R. Cantoni, *Antonio Gramsci e le responsabilità della cultura.*

Theoria, vol. XIV, part II, 1948.

Ake Petzall, *The right to punish.* — Etienne de Greeff, *Le droit de punir.* — A. C. Ewing, *The primary reason for punishment.* — Olof Kinberg, *Le droit de punir.* — Hermann Mannheim, *Problems of collective responsibility.* — Karl Olivecrona, *Is a sociological explanation of law possible?*

Tijdschrift voor Philosophie, 10e jaarg., nr 3, Augustus 1948.

Dr Bernard Delfgaauw, *Heidegger en Sartre* (vervolg.). — Prof. Dr. G. Verbeke, *De menselijke beleving van de eindigheid.* — Dr. Victor Leemans, *Maatschappij, familie en politiek.* — C. A. Van Peursen, *De Philosofie van A. Loen en haar betekenis voor existenciële crisis van het waarheidsbegrip.* — Prof. Dr. J. H. Walgrave, *God en Godsdienst.* — Cl. Van Steenkiste, *Biologie en Anthropologie.*

LA VIE PHILOSOPHIQUE

Institut international des Sciences théoriques

Palais des Académies, Bruxelles.

PRIX EDDINGTON

de 50.000 francs belges.

Sujet : Exposé et critique des conceptions d'Eddington concernant la Philosophie de la Science physique.

Membres du jury : I. Dockx, Directeur de l'Institut, Bruxelles; L. de Broglie, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences de Paris; Th. de Donder, Professeur à l'Université, Bruxelles; F. Gonseth, Professeur à l'Ecole Polytechnique, Zurich; E. A. Milne, Professeur à l'Université, Oxford.

Les travaux devront être envoyés en quintuple exemplaire au Secrétariat de l'Institut international des Sciences théoriques, 221, avenue de Tervueren, Bruxelles, avant le 31 décembre 1950.

Les participants signeront leur mémoire d'une devise. Ils mettront sous enveloppe fermée, portant mention de leur devise, leur nom et adresse.

Quatrième Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue française

Le IV[e] Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue française, organisé par la Société romande de Philosophie, sous la présidence de M. Henri Reverdin, aura lieu du 13 au 16 septembre 1949 à Neuchâtel.

Le comité organisateur a choisi comme thème : *La Liberté*.

Les travaux du congrès se feront en séances plénières et en séances de sections, désignées provisoirement comme suit :

1. Métaphysique et religion;
2. Morale et droit;
3. Psychologie;
4. Science et méthodologie;
5. Esthétique;
6. Histoire de la philosophie.

Chaque communication sera suivie d'une discussion. En outre, le dernier jour, une discussion générale permettra aux congressistes de confronter leurs opinions et dégagera, nous l'espérons, les principaux résultats du travail accompli.

Les auteurs qui désirent présenter une communication sont priés d'en informer le comité le plus tôt possible et d'envoyer avant le 31 mai un résumé de 5 pages (soit 170 lignes) destiné à être publié dans les *Actes*. L'exposé oral de cette communication ne devra pas dépasser vingt minutes.

Les conférenciers invités à parler en séance plénière disposeront de 10 pages et de quarante minutes.

Pour permettre la publication des *Actes* avant l'ouverture du congrès, le délai devra être très strictement observé. Le comité exprime sa gratitude aux auteurs qui pourront le devancer.

Le congrès comprendra :

A. *Des membres actifs*, qui payent une cotisation de 25 francs suisses, reçoivent le volume des *Actes* et participent à tous les travaux et réceptions du congrès.

B. *Des membres associés* (membres de la famille ou collaborateurs d'un membre actif, étudiants), qui payent une cotisation de 20 francs suisses, et peuvent assister à toutes les manifestations du congrès sans prendre part aux discussions ni recevoir les *Actes*.

Les congressistes français auront la possibilité de verser leur cotisation à un compte ouvert à cet effet dans une banque française.

Ces cotisations donnent droit aux avantages suivants :

Mardi soir 13 septembre : Banquet officiel et soirée.
Mercredi après-midi : Excursion en bateau, avec lunch, à l'île de Saint-Pierre (lac de Bienne).
Mercredi soir : Dîner avec spécialités du pays.
Jeudi soir : Réception avec buffet froid au Palais Du Peyrou.

Quelques distractions sont prévues pour les dames qui n'assisteraient pas aux séances de travail.

En outre, une excursion facultative et payante sera organisée pour le vendredi 16 septembre dans les Alpes ou le Jura.

Le comité s'efforcera d'agrémenter et de faciliter sous tous les rapports le séjour des congressistes. La ville de Neuchâtel offre aujourd'hui toutes les possibilités de logement, à condition que l'on s'inscrive assez tôt. Le prix de la chambre avec petit déjeuner (taxes et service compris) est *actuellement* de 11 francs *par personne* dans un hôtel de premier rang, de 9 francs dans un hôtel de second rang, de 7 francs dans une pension; des congressistes pourront aussi loger à des conditions plus favorables dans un institut, dans une caserne (chambres d'officiers), à l'auberge de jeunesse ou dans des familles. Un repas dans un restaurant coûte de 3 fr. 50 à 6 francs (pourboire compris).

OUVRAGES REÇUS

CROCE, B., *Due anni di vita politica italiana (1946-1947)* (*Biblioteca di cultura moderna*), Bari, Gius. Laterza e Figli, 1948, 1 vol. 20,5 × 13, 204 pages, 600 lires.

HAESAERT, J., *Théorie générale du droit*, Bruxelles, Etablissements Emile Bruylant, 1948, 1 vol., 25 × 16,5, 497 pages.

BUBER, Martin, *Hasidism*, New-York, Philosophical Library, s.d. [1948], 1 vol. 22,5 × 14,5, 208 pages, $ 3,75.

VAN DEN BERGH-VAN DANTZIG (Jeannette-L.), *Het willekeurig Ogenblik*, Bussum (Hollande), Uitgeverij F. G. Kroonder, s. d. [1948], 1 vol. 23 × 15, 339 pages, Fl. 9,50.

GLANSDORFF (Maxime), *Essai sur l'avènement de la raison expérimentale, suivi de réflexions sur la philosophie naturelle de la liberté* (*Grande Collection de la Société humaine*), Bruxelles, Les Editions du temple, s. d. [1948], 1 vol. 21,5 × 14, 141 pages.

SEGOND, G., *Traité d'Esthétique*, Paris, Aubier (Editions Montaigne), s. d. [1948], 1 vol. 22,5 × 14, 210 pages.

RUYER, Raymond, *Le monde des valeurs* (*Philosophie de l'Esprit*), Paris, Aubier, Ed. Montaigne, s. d. [1948], 1 vol. 18,5 × 12, 174 pages.

EDWARDS, Trystan, *The things which are seen. A Philosophy of Beauty*, London, John Tiranti Ltd., New and enlarged edition, 1947, 1 vol. 19 × 13, XXI-330 pages, 12s. 6d.

LE PROCHAIN FASCICULE

sera consacré à la Philosophie des sciences, avec la collaboration de :

MM. P. W. BRIDGMAN,
Louis de BROGLIE,
F. GONSETH,
Filmer S. C. NORTHROP,
A. S. RITCHIE,
un inédit de Jean CAVAILLES présenté par C. CANGUILHEM,

et la bibliographie des principaux ouvrages parus dans le domaine de la Philosophie des sciences depuis 1940.

ARCHIVES de la SOCIÉTÉ BELGE de PHILOSOPHIE

Fascicules parus depuis 1928 :

PRIX : 120 francs belges.

Imp. G. Thone, Liège (Belgique)